新剧苑

岭南戏剧源流编

谢彬筹　著

中国戏剧出版社

责任编辑：刘建芳




ISBN 978-7-104-02942-7

9 787104 029427 >

定价：200 元（全八册）

岭南戏剧源流编

谢彬筹 著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

岭南戏剧源流编/谢彬筹著．—北京：中国戏剧出版社，2009.3

（新剧苑）

ISBN 978-7-104-02942-7

Ⅰ.岭… Ⅱ.谢… Ⅲ.戏剧史—研究—广东省 Ⅳ.J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 021520 号

岭南戏剧源流编

责任编辑:刘建芳
责任出版:冯志强
出版发行:中国戏剧出版社
社　　址:北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
邮政编码:100097
电　　话:010—58930221　58930237　58930238
58930239　58930240　58930241(发行部)
传　　真:010—58930242(发行部)
经　　销:全国新华书店
印　　刷:北京普瑞德印刷厂
开　　本:880mm×1230mm　1/32
印　　张:100
字　　数:1800 千
版　　次:2009 年 8 月北京第 1 版第 1 次印刷
书　　号:ISBN 978-7-104-02942-7
定　　价:200 元(全八册)

广东戏曲源流综述

（代　序）

广东省位于中国的南部，简称粤。古代是“百越”族聚居的地方之一。秦始皇三十三年（公元前214年），在岭南设置桂林、象、南海三个郡，今广东省境大部分属南海郡。“汉承秦制”，岭南划分为南海、苍梧、郁林、合浦、交趾、九真、日南、儋耳、珠崖九个郡。西汉末，将儋耳、珠崖并入合浦郡。东吴统治时期，分合浦以北为广州。广州统辖南海、苍梧、郁林、合浦等郡，广州的州治设在番禺，广州由此得名。唐初设岭南道。后把岭南道划分为岭东道与岭西道，东道治所在广州。宋初在岭南设置广南路，宋太宗晚年把广南路分为广南东路和广南西路，广东之名自此始。元朝在今广东省境内分设广东道和海北海南道，广东道属江西行省管辖，海北海南道属湖广行省管辖。明洪武二年（公元1369年），明朝政府改广东道为广东等处行中书省，并将海北海南道改隶广东，广东成为明朝十三行省之一，后改行中书省为承宣布政使司，但习惯上仍称省。明代广东承宣布政使司辖广州府、韶州府、南雄府、肇庆府、惠州府、潮州府、高州府、雷州府、廉州府、琼州府和罗定州，分辖七十五个县。嘉靖三十二年

（公元 1553 年），葡萄牙殖民主义者借口曝晒水浸货物，强行在原属香山县（今珠海）的澳门登岸。清朝置广东省，全省划分为广州府、韶州府、肇庆府、惠州府、潮州府、高州府、雷州府、琼州府、廉州府和崖州、罗定州、嘉应州、南雄州、连州、连山厅、佛冈厅、赤溪厅、南澳厅、阳江厅，分辖七十七个县。道光二十二年（公元 1842 年），英帝国主义强迫清朝政府签订《南京条约》，先侵占了香港岛，又于咸丰十年（公元 1860 年）侵占九龙半岛。光绪十三年（公元 1887 年），葡萄牙殖民主义者强迫清政府签订《和好通商条约》，公然霸占澳门。光绪二十四年，英帝国主义强行租借新界。同年，法国也强迫清朝政府同意租借广州湾。广州湾即今湛江。1943 年被日本占领，抗日战争胜利后由我国收回，改置湛江市。1912 年建立中华民国，广东省的范围与清朝相同。1949 年中华人民共和国成立，1982 年广东省直辖广州、海口、汕头、湛江、茂名、佛山、江门、韶关、深圳、珠海十个市，分设佛山、韶关、惠阳、汕头、梅县、肇庆、湛江七个地区和海南行政区及海南黎族苗族自治州，共辖九十五个县（内有三个民族自治县）。

广东省东邻福建，西接广西，北靠湖南、江西，南临南海。境内东、西、北三条江汇合为珠江，形成珠江三角洲平原；东部韩江流域有潮汕平原；西部、北部和东北部是丘陵和山地；西南面是海南岛。土地面积二十二万平方公里，大陆海岸线长达四千三百多公里。气候温暖，雨量充沛，三冬无雪，四时常花，稻薯三熟，蚕丝七收，自然条件与地理环境优越，物产丰富。

广东省古代是少数民族聚居地区，秦始皇统一岭南开

始戍兵，强制许多“谪徙民”迁到岭南“与越杂处”。“魏晋以后，中原多故，衣冠之族，或宦或商，或迁或戍，纷纷日来，聚庐托处，熏染过化，岁异而月不同，世变风移，久假而客反为主。”（咸丰七年刻《琼山县志》录丘浚《南溟奇甸赋》）广东逐渐成为多民族聚居的地方，现今有汉、黎、苗、瑶、壮、回、满、畲等民族。多民族的共同奋斗，创造发展了广东的经济和文化。

良好的自然条件，使广东很早就种植水稻和经济作物，在农业经济发达的基础上，手工业和农业商品性生产得到发展。优越的地理环境，使广东具有发挥对内、对外贸易的优势。汉代以来，番禺、徐闻便是我国对外交通贸易的重要港口，还有郴宜古道和梅岭古道沟通南北的交往。东吴至南朝，番禺成为我国对外贸易的重要口岸，“南土沃实，在任者常致巨富，世云：‘广州刺史但经城门一过，便得三千万’也”（《南齐书》卷三十二）。唐代在广州设置管理外贸的官员市舶司，频繁的对外贸易给广州带来经济的繁荣。宋代来广州贸易的外国商船，“大者长二十余丈，高去水三二丈，望之如阁道，载六七百人，物出万斛”（宋《太平御览》卷七六九）。诗人刘克庄吟咏当时的广州说：“东庙小儿队，南风大贾舟；不知今广市，何似古扬州。”（《宋诗钞·后村诗钞》录《即事四首》之三）商船涉海远航到琼州贸易，出现“千帆不隔云中树，万货来从徼外舟”（宋李光《阜通阁》）的盛况。明代潮州“舶通瓯吴及诸蕃国……以故殷甲邻郡”（《永乐大典·潮州府》）。粤北为“交广咽喉”，贸易运输极频繁，并且兴起了采矿业。

经济的发达促进了南北文化交流，中原文化不断传

入，广东省的歌舞娱乐盛行。唐代开元中，李仙鹤擅演参军戏，“明皇特授韶州同政参军，以食其禄”（唐段安节《乐府杂录》）。南海郡官宦之家蓄有家班“散乐”，“盛饰声伎”。唐末，连州人陈用拙著《大唐正声新徵琴谱》十卷。宋代之前，“有善歌者与其夫自北而至”南中某大帅府，“更唱迭和，曲有余态”（《太平广记》卷二百七十）。宋代“开宝中平岭表，择广州内臣之聪警者得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部，雍熙初改曰云韶部”（《文献通考》）。吸收了中原文化，广东各地的文化娱乐日渐活跃。操粤语的粤中、粤西地区，民俗喜好讴歌乐艺。广州、韶关出土的晋代砖文，有“永嘉世、九州荒（凶），余广州、皆平康（丰）”的歌谣和舞蹈图像，张买于汉惠帝时，“侍游苑池，鼓棹能为越讴。”（明欧大任《百越先贤志》卷四）明洪武三年，曾任工部织染局使的孙蕡被捕入狱时，“望都门讴吟为粤声”（《广东通志初稿》卷十四）。到了清代，民间广泛传唱木鱼歌，所以王士祯的《广州竹枝词》说：“两岸画栏红照水，疍船争唱木鱼歌。”（《渔洋诗集》）木鱼歌可长可短，“其歌之长调者，如唐人连昌宫词、琵琶行等，至数百言、千言，以三弦合之。……其短调蹋歌者，不用弦索，往往引物连类，委曲比喻，多如子夜、竹枝”（康熙三十九年刻屈大均《广东新语》卷十二）。迎神赛会更为常见，如位于广州城北的楼船将军庙，“岁为神会，作鱼龙百戏，共相睹戏，箫鼓管弦之声达昼夜，其相沿由来旧矣”（清同治九年修《广州府志》卷一百六十）。粤北和岭东的客家方言区，流行山歌竹板歌，前人谓之“牧人与樵子，唱彻百蛮天”（康熙五年刻《乐昌县志》之“前贤遗址”）。唐元和年间，刘禹

锡在连州作《插田歌》也说：农人“齐唱田中歌，嘤佇如竹枝”（《全唐诗》卷三百五十四）。粤东和雷州、琼州同属闽南方言语系地区，习俗大同小异，喜吟唱游乐。潮州府“也好酣歌，新声度曲，灯宵月夜，傅粉嬉游”（蓝鼎元《鹿州初集》卷十四《潮州风俗考》）。琼州府于新春佳节“装僧道、狮鹤、鲍老等剧，又装番鬼舞象，编竹为格，衣布为皮，或皂或白，腹闷贮人，以行代舞”（明《正德琼台志》卷七）。

诸多民间娱乐品种和活动形式，为广东戏曲的形成准备了条件。

明代广东的戏曲活动

明洪武元年（公元1368年），朱元璋派兵进军广东，一路由福建海道取潮州，一路由赣州陆路克韶州、德庆，两路会师进入广州，广东很快归顺明朝统治。随后明王朝在广东建置卫所，军队实行耕战结合；采取租佃制、赋役折银与一条鞭法等，促进粮食产量增长和农业商品性生产发展。手工业生产随之也得到发展，城市商业进一步繁荣，贡舶贸易与商舶贸易兴旺。宣德以来广东社会经济发展较快，广州成为国内重要的贸易城市，广东出产的铁器、陶瓷、糖、盐、果品及国外进口的香椒、苏木、宝石等商品，行销国内许多城市。外省的粮、棉、茶、铜、锡、木材等货物，也大量进入广东。洪武三年，明朝政府设广州市舶司，“通占城（今越南南部）、暹罗（今泰国）、西洋诸国”，并在广州设怀远驿，招待外国贡使和“蕃商”居住。常至广东的有十二国，多时达十五国。“诸蕃利中

国货物，益互市通商，往来不绝”（印鸾章《明鉴》卷三）。城市商业繁荣，歌舞娱乐随之增多。明初的孙蕡在《广州歌》中对广州的繁华景象作了这样的描述：“闽姬越女颜如花，蛮歌野曲声咿哑。岿峨大舶映云日，贾客千家万家室。春风列屋艳神仙，夜月满江闻管弦。”（乾隆二十四年刻《广州府志》之《艺文》）由明入清的屈大均（公元1630年—1696年）记叙广州城外西角楼这个游乐的处所：“朱楼画榭，连属不断，皆优伶小唱所居，女旦美者，鳞次而家。”（康熙三十九年刻《广东新语》卷十七）省外戏曲随着官宦、军旅、客商等的往来，陆续经由水、陆两路传来广东。

地下的戏曲文物陆续出土，揭开了广东戏曲早期的历史。1975年从潮安县的明初墓葬中，出土了宣德年间写本《刘希必金钗记》，剧终处写有“新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记卷终下，宣德七年六月日在胜寺梨园置立”等字样，写本第五页第四出上还写有“宣德六年六月十九日”。“宣德”这个年代非常明确。写本附有锣鼓谱和朱笔圈点的演唱处理记号。

景泰至弘治年间在朝参与机务、籍隶琼山县的丘浚，曾经撰写《伍伦全备记》等五部传奇作品。

明代成化年间，广东民间好尚戏曲，引起官绅的不满而屡申严禁。成化十五年至二十二年（公元1479年—1486年）任新会知县的丁积，因“乡俗子弟多不守常业，惟事戏剧度日”，通谕“勿事戏剧，违者乡老纠之”；并责令“用鼓吹杂剧送殡者罪之”（康熙二十九年刻《新会县志》卷八）。成化十七年写的石湾《太原霍氏崇本堂族谱》卷三之《太原霍氏仲房世祖晚节翁家箴》谓：“七月之演

戏，良家子弟，不宜学习其事，虽学会唱曲，与人观看，便是小辈之流，失于大体，一入散诞，必淫荡其性。后之子孙，遵吾墨嘱。”正德十二年（公元1517年），揭阳县进士薛侃立《乡约》：“家中又不得搬演乡谭杂戏，荡情败俗，莫此为甚，俱宜痛革。”（清乾隆四十四年修《揭阳县志》卷七）广东提刑按察司副使魏校于正德十六年发布《谕民文》说：“倡优隶卒之家，子弟不许妄送社学”；“不许造唱淫曲，搬演历代帝王，讪谤古今，违者拿问”（明归有光编次《庄渠遗书》卷九）。尽管官吏豪绅严申禁令，而城镇乡村演戏蔚然成风，并且相沿成俗。嘉靖四十年（公元1561年）刻《广东通志》卷二十《民物志·风俗》记述了各地情况：广州府“二月城市中多演戏为乐，谚云‘正灯二戏’”，并有“搬戏难成器，弹弦不是贤”的俗语，所以“江浙戏子至，必自谓村野，辄谢绝之”。潮州府“习尚大都奢僭，务为观美，好为淫戏女乐”。琼州府“迎春，府卫官盛服至于东郊迎春馆，武弁各竞办杂剧故事”。韶州府、惠州府、雷州府等也都有“妆饰杂剧”、“装办杂戏”、“妆鬼搬戏”的习俗。

明代中叶以后，广东各地有南戏、北曲、潮调、弋腔、昆腔诸种声腔流行。1958年在揭阳县明代墓葬中发现题名《蔡伯皆》的两个写本，有全剧总纲本和小生使用的已本，其中一本有“嘉靖”年号题记。《蔡伯皆》和前述《刘希必金钗记》两个写本，同宋元南戏的《蔡伯喈琵琶记》和《刘文龙菱花镜》基本相同，但已增加了一些宾白，戏文杂有潮州俗字方言，说明潮州民间艺人在演出时已根据当地条件有所发展。徐渭于嘉靖三十八年写成的《南词叙录》记述：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两

京、湖南、闽、广用之。”弋阳腔对广东一些剧种的形成产生过影响。粤剧现在还保留有腔调高亢激越的“大腔”剧目，邻省湘、闽把弋阳腔（高腔）亦称为“大腔戏”、“大汉腔”，粤剧唱腔音乐有弋阳腔的东西。有人认为正字戏、潮音戏、白字戏的唱腔音乐有帮腔和大锣大鼓，是弋阳腔遗响。此外，粤东地区有嘉靖四十五年的《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》（附刻《颜臣》）、万历九年（公元1581年）的《新刻增补全像乡谈荔枝记》和相传亦刻于万历年间的《重补摘锦潮调金花女大全》（附刻《苏六娘》），共三种五个剧本传世。五个剧本除《颜臣》外，其他都是取材于潮州民间故事而编成长达几十出的戏文；几个刻本的题名分别写有“五色潮泉”、“乡谈”、“潮调”等字样，《新刻增补全像乡谈荔枝记》还署明是“潮州东月李氏编集”。万历年间，北曲仍在广东流行，昆曲也传播入粤。冯梦祯《快雪堂集》卷二之《序黛玉轩新刻（北雅）》一文，记述博罗人张萱（字孟奇）家有姬人，善习《太和正音谱》，“而以一女子饶为之，不数月而两手与器相习，其颖慧有过人者”。姬人死后，张萱为了悼念她，以黛玉轩之名补刻《太和正音谱》，并易名《北雅》。张萱还撰有杂剧《苏子瞻春梦记》。冯梦祯在同书卷五十九又记述，万历三十年九月，“吴徽州班演《义侠记》，旦张三者，新自粤中回，绝技也”。“吴伎以吴徽州班为上，班中又以旦张三为上”。所述吴徽州班是徽州人办的唱昆腔的戏班，张三是从广东回去的唱昆腔的有名演员，可知当时昆曲在广东已传唱颇广。与此同时，曾任南京国子监丞的番禺人韩上桂（字孟郁），撰作剧本《凌云记》，因为女优傅灵修演唱了其中的《文君取酒》一

折，便赏她以百金。万历四十三年至崇祯六年（公元1633年）间，有张乔号二乔，美而工诗，“母吴倡也，以能歌转卖入粤，生丽人”。张二乔曾“随诸优于村圩赛神为戏”，声艺倾倒广东士大夫，死后有百多人送葬，还为她在广州白云山麓梅坳修了花冢。“张诞二乔之名，虽城市乡落，童叟男女，无不艳称之，以得观其歌舞为胜”（乾隆三十年重刻《莲香集》之黎遂球《歌者张丽人墓志铭》）。昆曲对广东的许多剧种都有较大的影响，粤剧、潮剧、广东汉剧、正字戏等的唱腔音乐中，都有昆曲的遗响，有的还保留演唱昆曲的剧目。

清代广东的戏曲活动

顺治元年（公元1644年）清帝福临迁都北京后，分兵平定各地。顺治九年清军攻下琼州府，广东全境才告平定。在这九年之中，清军先是对抗清义军、李定国农民军和南明政权进行攻剿；其后，清王朝为了制驭郑成功在东南沿海的反抗斗争，厉行“禁海”和勒令沿海居民两次“迁界”的措施；后来又平定藩王尚之信的叛乱，广东社会动荡，经济萧条。康熙帝采取了奖励农业生产、实行“摊丁入地”等措施后，广东的社会经济逐步得到恢复和发展。康熙二十四年（公元1685年）清政府宣布“开海贸易”，并设立粤海关；后又在广州指定商人设贸易商行（俗称十三行），经营“外洋贩来货物及出海贸易货物”，广州及省内一些城市的商业很快繁荣起来。那时在广州，“洋船争出是官商，十字门开向二洋；五丝八丝广缎好，银钱堆满十三行。”（康熙三十九年刻《广东新语》卷十

五）城南濠畔街是“天下商贾聚焉”的闹市区，“香珠犀象如山，花鸟如海，番夷辐辏，日费数千万金。饮食之盛，歌舞之多，过于秦淮数倍”（康熙三十九年刻《广东新语》卷十七）。许多外国商人流寓其间，“往往乐而忘返”。商业繁荣，社会经济发展，促进了戏曲的兴盛。广东各地出现关于泉潮雅调、高腔和广腔的史料记载，粤中地区的戏班艺人还成立了琼花会馆这个行会组织。

顺治八年，粤东的潮州刻印了《新刊时兴泉潮雅调陈伯卿荔枝记太全》。从明代的潮腔、潮调到此时的泉潮雅调，不但唱腔音乐有所丰富，并有管弦、马锣等乐器伴奏。康熙年间的潮州画家陈琼所作《修堤图》之“演戏庆功”局部，描绘了潮州露天演戏和民间看戏情景：六柱的戏棚上挂竹帘为幕，乐工分坐两旁，演员正在更衣化妆；戏台之下万头攒动，顽儿攀沿台柱及前台观看。形象地表现了“梨园婆娑，无日无之”的生动情景。据英国人布赛尔所著《东南亚的中国人》卷三《在暹罗的中国人》叙述，1685 年和 1686 年（康熙二十四、二十五年），有广东和福建的演员在暹罗皇宫为欢迎法王路易十四的使节而举行的盛宴上演戏助兴（见厦门大学南洋研究所编《南洋问题资料译丛》1958 年第一期）。

广州和粤中地区自顺治年间以后，戏曲活动日益频繁。戏曲活动中心之一的佛山镇，于顺治十五年在灵应祠前建戏台时立《华封台会碑》注明：“本会台上演戏鼓桌什物俱全。”康熙四十四年八月初二日，番禺县芳村谢氏家族“入主登台庆贺”，“连演三天京戏”（1936 年修《番禺芳村谢氏族谱》的谢氏后人，把当时的“京腔”记为“京戏”）。乾隆年间李调元著《雨村剧话》称：弋腔“即

今高腔”，“京谓京腔，粤俗谓之高腔”。可知高腔此时也在广东民间传演。这时广州、佛山等地人民看戏之风甚盛，“各处近圩之横水渡，每遇圩期以及演戏，俱多赶快，争先下渡，致重沉亡，在在皆然，岁岁俱有”（《太原霍氏崇本堂族谱》卷三录康熙五十九年所写《商有百物之当货》）。康熙年间，曲江县人廖燕撰作《醉画图》等四种杂剧，均以自己的经历为题材，抒发其对世道不平的怨忿。在《醉画图》中，更以自己作为剧中的主要人物，对着二十七松堂（廖的书斋名称）墙壁所挂的四幅人物画而自思自叹，并与画中人物进行交谈，在杂剧创作中是别开生面的创造。

雍正年间，广州地区有“土优”、“土班”及其所唱的“广腔”的记载。苏州人绿天先生所作《粤游纪程》（雍正十一年松陵李元龙作序）中《土优》一篇有以下记述：“广州府题扇桥为梨园之薮，女优尤众，歌价倍于男优。桂林有独秀班，为元藩台所品题，以独秀峰得名，能昆腔苏白，与吴优相若。此外俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈。凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场。……榴月朔，署中演戏，为郁林土班，不广不昆，殊不耐听。探其曲本，只有《白兔记》、《西厢记》、《十五贯》，余俱不知是何故事也。内一优，乃吾苏之金阊也，来粤二十余年矣，犹能操吴音，颇动故乡之怆。”这种“广腔”是在弋阳腔、昆腔和高腔的基础上形成的广东地方声腔。乾隆三年（公元1738年）新会县知县王植在文稿述及新会县演戏的热闹景象：“演戏一事，耗财为甚，而锣鼓之声，无日不闻，冲僻之巷，无地不有”；诫责“财物竭于优倡”的“养戏之家”，勿为“男优女倡之领袖”（《崇德堂稿》卷八）。又

说："余在新会，每公事稍暇，即闻锣鼓喧阗，问知城外河下，日有戏船，即出示严禁。"(《牧令书辑要》卷六)由于俗尚戏曲，戏班日益增多，在佛山镇成立了"伶人报赛之所"的琼花会馆。"会馆演剧，在在皆然；演剧而千百人聚观，亦时时皆然。"（乾隆十九年刻《佛山忠义乡志》卷五)

从乾隆至道光的百余年间，广东社会比较安定，商业更趋繁荣，经济出现新的发展高潮。乾隆二十二年，清政府仅留广州一个口岸对外通商，广州的商业十分繁忙，佛山、潮州、江门、海口等地的手工业、商贸、海运也相当发达。广州帮商人"或奔走燕齐，或往来吴越，或入楚蜀，或客黔滇。凡天下省郡市镇，无不货殖其中。"(嘉庆《龙山乡志》卷四)潮州帮商人"康、雍时服贾极远，止及苏、松、乍、浦、汀、赣、广、惠之间"。到嘉、道年间，"则海帮遍历，而新加坡、暹罗尤多列肆而居"(光绪《海阳县志》卷七)。到广州进行贸易的外国商人，分别来自英、法、荷兰、丹麦、瑞典、普鲁士等国。出口的商品主要是蚕丝、丝织品、茶叶、瓷器、药材、土布等。进口的外国商品有呢绒、棉布、钟表、大米等。就合法贸易而言，中国处于对外贸易出超的地位，大量外银由印度和欧美流入中国。随着商品经济发展，对内、对外贸易发达，山陕、江浙、福建、安徽、江西、河南、湖广等地的商人，大量进入广州、佛山各处投资经营工商业，并纷纷建立各自的会馆。商业资本和商品流通的发达，促进了信用制度的发展。广州产生了银业公会忠信堂，全盛时拥有会员三十四家。山西票庄在广州亦设有分店。外省商帮荟萃，贾客云集，戏曲演出为满足商客的娱乐要求而更加兴

旺。乾隆年间有外省的成百个戏班来广东演出，这些戏班统称外江班。乾隆二十四年，外江班在广州建立行会组织——粤省外江梨园会馆，与早在乾隆初年由本地班在佛山建立的琼花会馆各树一帜。

粤省外江梨园会馆遗留乾隆二十七年至光绪十二年（公元 1886 年）的碑记十二块，这些碑记反映了一百二十年间外省戏班在广东争妍斗丽的景象。乾隆二十七年所立《建造会馆碑记》是最早一块碑记，勒石刻记“沐恩江西章贡弟子钟先廷捐银五百六十八两四钱创建”，还记有捐银的十五个未注明省籍的外省来粤戏班。乾隆三十一年立的佚名碑记，勒石的五个戏班中，洋行班和姑苏红雪班是唱昆曲的。乾隆四十五年立《外江梨园会馆碑记》，勒石戏班十五班，其中有安徽班八班、江西班两班、湖南班一班、未明省籍的四班。乾隆五十六年立《重修梨园会馆碑记》，勒石戏班十七班。同年立《梨园会馆上会碑记》勒石戏班四十七班，去其重复者，共有来粤外省戏班五十二班。其中有湖南班二十一班、姑苏班十三班、安徽班七班、江西班四班，还有未明省籍的戏班七班。从乾隆四十五年至五十六年这十一年间，湖南班由一班增至二十一班，姑苏班也增加到十三班，但江西贵华班勒石记名从乾隆四十五年至道光十七年（公元 1837 年），长达五十七年之久，江西弟子又是会馆的创建者，可知江西戏班对广东戏曲的影响甚为长远。安徽班在广东一度居于上风，广东一些剧种曾受到徽班很大的影响。乾隆四十五年来粤徽班多达八班，共二百六十二人。因为其时皖茶运粤占优势，安徽商人来得很多，又值徽班极盛时期。八班之中有由汪飞云等组成的安徽春台班，在广东活动的时间很长，乾隆

五十六年、嘉庆五年（公元1800年）的碑记仍刻有春台班的名字。《扬州画舫录》记载春台班曾聘粤籍名伶刘八入班，刘八以小丑技艺享誉艺坛。雍、乾以后，姑苏班在广东剧坛占有相当主要的地位。随着广东各地的江浙会馆日益增多，姑苏班相继接江浙商帮之踵而至，许多姑苏班是唱昆曲的，一些徽班也唱昆曲。乾隆五十六年来粤的湖南班共二十一班，占了来粤外江班总数的百分之四十五，原因在于“湘潭及广州间，商务异常繁盛，交通皆以陆，劳动工人肩货往来于南风岭者，不下十万人。”（容闳《西学东渐记》第九章）众多的湖南班中，以衡阳戏班和祁阳戏班居多，他们演唱高、昆、弹各种声腔。湖南班不但来粤者众，戏班生意也兴旺，湖南衡州府衡阳县单正礼于嘉庆十年发起重修会馆，个人“助银一百两补足”，同年重修会馆各殿，又以天福班、瑞麟班的名义各捐银五十两。在未标明省籍的戏班之中，据考太和班是陕西班，豫鸣班是河南班。粤省外江梨园会馆碑记所反映的戏曲活动情况，从一个方面说明乾隆四十六年江西巡抚郝硕复奏查办戏曲的情况属实，即“再查昆腔之外，有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行”（《史料旬刊》二十一期）。乾隆四十五年所立《外江梨园会馆碑记》记录的公议条规之一是：“来粤新班俱要上会入公，如有充官班不上会，官戏任唱，民戏不准。”可知除参加会馆的外省戏班外，还有不少不必参加会馆的官班。

在来粤外江班异常活跃的时候，广州也出现了在本地组织的外江班。乾隆三十一年立的碑记有“洋行班”的名字，洋行班是广州十三洋行的商帮共同出钱组织的唱昆曲

的戏班，班主是洋行商人。及至“嘉庆季年，粤东鹾商李氏家蓄维伶一部，延吴中曲师教之。……工昆曲杂剧，关目、节奏咸依古本”。到了咸丰初年，“班内子弟，悉非旧人，康昆仑琵琶，已染邪声，不能复奏大雅之音矣。犹目为外江班者，沿其名耳”（《荷廊笔记》卷二）。这已是长期落籍广东的外江班了。无论客籍的外江班或落籍的外江班，它们带来的声腔、剧目和表演艺术，都为广东本地班艺术的发展提高，提供了丰富的借鉴。

乾隆年间，广东各地的本地戏曲都有长足发展。粤东地区除前述潮调、泉潮雅调发展为潮州戏外，还有以官话演唱的正字戏，以及白字戏、西秦戏、潮州外江戏。粤中、粤西地区盛行本地班。土戏在琼州府勃兴。粤北地区出现了由花灯歌舞转化成民间小戏的采茶戏、花鼓戏。

正字戏在明代未见诸史志文献，只有出土的宣德七年《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》写本标明“正字”。根据对流行正字戏的海丰、陆丰县的有关实物和口碑的调查，明代洪武年间，已建捷胜城隍庙戏台、碣石卫城隍庙戏台、甲子城隍庙戏台等戏台群。万历五年，在正字戏活动中心之一的碣石玄武山元山寺前修建戏台，并于乾隆十三年扩建成可容两个戏班合演的大戏台。元山寺建有供艺人食宿的戏馆，西库房墙壁写着乾隆十五年至1951年的玄武山历届神诞戏“总理”的名字。正字戏最老的班社双喜班创建于乾隆四十二年，一直活动至1960年才结束。白字戏也是流行于海丰、陆丰两县的以当地乡音唱、念的剧种，又称“白字仔”、“七子班”。白字戏班都设有科班教习童伶，童伶成年变声后，大多到正字戏班拜师深造，不少人就留在正字戏班当演员，成就不大的回

到白字戏班演武戏。日本人写的《萨州漂客见闻录》（日本文化十三年之记事）记载嘉庆二十一年所见："陆丰县有佛堂祭事焉。搭架舞台，而无屋盖，张幕于六枚席大小之台上，以鼓、锣、三弦鼓乐，男女出场演戏。或与乍浦（浙江省）天后堂中演剧相同，以种种颜色涂面，或穿女服，或扮官人，合以锣、鼓、三弦，鼓乐而舞也。"（青木正儿《中国近世戏曲史》）

潮州府的戏曲活动相当活跃。"凡社中以演剧多者相夸耀，所演传奇皆习南音而操土风，聚观昼夜忘倦；若唱昆腔，人人厌听，辄散去"（乾隆二十七年刻《潮州府志》卷十二）。乾隆三十九年和四十二年两任广东学官的李调元，在《南越笔记》中写道："潮人以土音唱南北曲者曰潮州戏。"乾隆、嘉庆年间，潮州府属各县的县志，多有演戏的记载，不少地方都在重建或新建戏台，潮州戏也有称之潮州白字戏。

粤中地区盛行本地班，一年四季的各种神诞，乡民"结彩演剧"、"演剧以报"、"演剧凡一月乃毕"；及十月晚谷收毕至腊尽，"乡人各演剧以酬北帝，万福台中，鲜不歌舞之日矣"（乾隆十九年刻《佛山忠义乡志》卷五）。从嘉庆至道光年间，盛况依然。"琼花会馆，俱泊戏船。每逢天贶，各班集众酬恩，或三、四班会同唱演，或七、八班合演不等，极甚兴闹"（道光十年《佛山街略》刻本）。本地班与外江班同在广州、佛山地区活动，由于二者的艺术风格不同，各自拥有不同的观众。"广州乐部分为二，曰外江班，曰本地班。外江班皆外来妙选，声色技艺，并皆佳妙。宾筵顾曲，倾耳赏心，录酒纠觞，各司其职，舞能垂手，锦每缠头。本地班但工技击，以人为戏，所演故

事，类多不可究诘，言既无文，事尤不经。又每日爆竹烟火，埃尘障天，城市比屋，回禄可虞，贤宰官视民如伤，久申厉禁，故仅许赴乡村搬演，鸣金吹角，目眩耳聋。然其服饰豪侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不可逼视，虽京师歌楼，无其华靡。又其向例，生、旦皆不任侑酒……大抵外江班近徽班，本地班近西班，其情形局面，判然迥殊。”（杨懋建《梦华琐簿》）本地班这时演唱的主要声腔是“近西班”的梆子、乱弹，还有以下的有关记载可供佐证：康熙年间，惠州僧人上振“善奏秦声”。乾隆年间，广州街头有贫瞽艺人“锣鼓三谭姓”，“唱皆梆子腔”（道光八年《邝斋杂记》，另书说锣鼓三是道光时人）。道光八年成书的《越讴》序文也说：“珠女珠儿，雅善赵瑟，酒酣耳热，遂变秦声。”“昆曲近雅，已成习熟；秦声虽壮，究欠温柔。”可见“秦声”、“梆子”腔调在广州地区甚为流行。从演戏失火烧毙人数众多的事实，可以看到本地班兴盛的状况。乾隆三十二年，佛山颜料行会馆演戏失火毙数百人；道光二十五年，广州学署门前演剧失火烧毙一千四百余人，由考舍扒墙逃避者尚千余人。

粤西地区在道光以前演戏活动已很频繁。乾隆二十四年海康县韶山村镇海庵重修庙宇并建造戏台；高州、廉州等地逢关帝、天妃、冼夫人一类神诞，均“演戏迎神”，一年四季还有“演戏曰做年例”等诸多习尚。更有“郭观陇籍隶电白县，向掌管戏班生理，雇广西郁林州人吴老晚、易阿金在班演戏”。“道光三年正月内郭观陇带领戏班至信宜县属……逐日带领戏子至各村演唱。是月二十三日，郭观陇因各村神戏俱已演毕，令各戏子雇坐船只，先将戏箱载运回籍”（《粤东成案初编》卷十二）。说明已经

出现本地的戏班和艺人的演出活动。

琼州府于“清康、乾间，土剧班最盛行，浸淫全岛，妇孺老少，几无不识唱土剧。……至其腔调，初惟用潮音，其后代有变易，杂以闽广歌曲、表演唱工”（1933年印《海南岛志》第二十一章）。到了道、咸年间，唱演土戏之风仍盛行不衰：“正月下浣，乡民竞抬本境之神，以与邻村所祀者相会，因而刲羊击豕，聚会饮酒，唱演土戏。”“七月十五为中元节，延僧道建醮。……高搭彩棚，分建各街坊，演土戏三、四台。”（咸丰七年刻《琼山县志》卷二）

乾隆、嘉庆年间，粤北、粤东北皆流行唱采茶、跳花鼓等民间歌舞，府县志书及文人著述多有“唱采茶歌”、“歌十二月采茶”、“采茶歌尤妙丽”一类记述。实地调查得知，还有农村艺人组织了专业的调子班、灯班、大茶班。采茶歌和采茶戏流行甚烈，屡遭官绅查禁。嘉庆二年，兴宁县立有知县“禁歌舞采茶”的禁碑；嘉庆十一年，海丰、陆丰两县边界也“奉宪竖碑”，“禁乡村不许演唱采茶戏”。采茶戏还流播邻省相近州县。道光十年刻福建《永定县志》卷十六载：“永邑界邻广东之嘉应、大埔，彼处有采茶戏，男扮女装，三五成群，唱土腔和胡弦。流入于乡村街市，就地明灯，彻夜奏技。”被官绅“立约趁逐”、“严行禁止”。乐昌县民间喜好跳花鼓唱小调。光绪元年重修的乐昌县琅头乡《邝氏宗谱》之《戏台志》，载有乾隆十九年《海澄清三房子孙兴建下手戏台碑志》和光绪元年《海澄清三房重修下手戏台石志》，后志称：“台虽名戏而扬风抱雅，演成忠孝节义。”根据调查获知，乾隆年间以后，乐昌县先后出现余庆堂、东乐堂等调子戏班。

西秦戏是流播粤东的潮州和海、陆丰县一带的外来剧种，用官话唱正线、西皮、二黄，又名乱弹班。陆丰县碣石镇关帝庙戏台保留着嘉庆“丙子顺泰源”西秦戏班的演出剧目及角色扮演者名字的墨迹。咸丰十年（公元1860年）潮州重建田元帅庙所立碑记，记述西秦班与正音班、潮音班共同派款敬神，可知自嘉庆至咸丰年间，西秦戏一直在粤东地区流行。

流行于潮州府、嘉应州的外江戏，是皮黄合流后传播入粤的剧种，用官话演唱，声腔有二黄、西皮和少量昆曲。外江戏传入粤东，在早期的活动中心潮州很受欢迎："正月花灯二月戏，乡风喜唱外江班。"（缪莲仙《梦笔生花》三编卷三录龚志清《潮州澄海四时竹枝词》）外江戏盛时有上四班、下四班、童子班、咸水班等，外江班“其名角有王老三、杨老七等，皆外省人。自王老三招童子教习，遂有外江仔之名”（清王定镐《鳄渚摭谭》）。本地人参加外江班习艺，久而久之，“自外江仔之班亡，外江角色遂杂”，说明外江戏已在这里扎根了。

嘉庆、道光年间，广东有士大夫撰作杂剧和戏曲专著。顺德人梁廷枏撰写《了缘记》传奇和《圆香梦》等四种杂剧，并著作《曲话》五卷。嘉应州人杨懋建写有《京尘杂录》四卷。

从道光后期至宣统末年，清朝统治者日益腐败，帝国主义加紧侵略中国，广东人民奋起进行反帝反封建的斗争。清朝政府先后把香港、九龙、澳门、广州湾和新界割让、租借给外国侵略者，陆续将广州、潮州、海口、汕头开辟为通商口岸。内忧外患，使出国谋生的华侨、华人日众。内外贸易、商品经济仍有所发展，原有城市不断扩

大，新兴城镇圩市骤增，西方的科学、文化、思潮渐次进入广东。广东的戏曲艺术顺应时代潮流而发展变化，从内容到形式都不断增加地方的色彩和特点，艺术蕴涵趋于丰厚。

外江班和本地班争妍斗丽、此消彼长，是这一时期广东戏曲活动的重要内容。“多在郡邑乡落演剧”的本地班，比之承值“城中官筵赛神”的外江班，无论戏班规模、戏具服饰、伶人工值、演出营业，都有过之而无不及，并且“设有吉庆公所，……与外江班各树一帜”（光绪十年刻俞洵庆《荷廊笔记》卷二）。本地班艺人李文茂率领梨园子弟响应太平天国起义，李文茂和陈开的义军围攻广州半年，后进军广西建大成国，李文茂称平靖王，“一时政治聿新”。李文茂曾下谕唱戏三日，与民同乐，规定“睇戏不准开赌”，还革除戏班的一些陈规。他以“戏子称王”，是为中国和世界戏剧史上的第一次。李文茂起义失败后，清朝政府“严禁本地班，不许演唱”。但是本地班禁而不止，同治四年（公元1865年），湖南杨恩寿在《坦园日记》中记述他在广西梧州看到粤东天乐部演出“登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇，惟土音是操，啁杂莫辨，颇似角抵鱼龙”的《六国封相》；同治五年他又在广西北流粤东馆看到乐升平部演“吾省所无”的粤东土戏《还阳配》等。两广总督瑞麟的家属也喜欢看广东本地班，同治十二年总督府中看戏的情况是：正月，因为“中堂太太不喜看贵华外江班”，两次请她去看广东班；五月，为她准备了广东本地班第一班普丰年，第二班周天乐，第三班尧天乐（又名普尧天），两个县“共送本地戏班演戏四日”（杜凤治《羊城寄寓日记·总日记》第二十四册《特调南海县正堂日记》）。可见当时本地班已有相当的数量和演出

质量。光绪年间本地班发展更为蓬勃，光绪十二年广州的粤省外江梨园会馆所立《重修梨园会馆碑记》，已刻有本地班行会组织吉庆公所、本地班戏班尧天乐和本地班艺人总生七、丑角三等捐助的名单，吉庆公所还名列榜首。光绪十五年本地班在广州建成八和会馆，标志着本地班已取代外江班在广州的地位。本地班分布全省各粤语方言区，除了主要活动于粤中及西江一带的广府班外，还有粤西的下四府（指高州、雷州、廉州、琼州四府）班，东江一带的惠州班等，数量难以统计。

粤东的潮州四近也有外江班和本地班的演出活动。唱皮黄的外江班戏文雅驯，曲调高朗悦人，为官绅文人崇尚，一度风靡全境。本地班指形成于本地的潮音戏，"潮剧所演传奇多习南音而操土风，名本地班"（光绪二十五年张心泰《粤游小识》卷三）。光绪中叶以后，外江班和潮音班一起修庙供奉戏神田元帅，还共同捐资在潮州修建"外江梨园公所"。在外江班盛行的时候，潮州、汕头等地出现一批称为"外江儒乐"的票房组织。潮音班日益增多，在潮州建立"潮音梨园公所"，当时潮音戏班数以百计。及至光绪后期，"凡有二百余班"（光绪二十八年《岭东日报》）。此外，正字戏、西秦戏、白字戏的戏班也仍有一定数量。光绪三十二年陆丰县玄武山祖庙重光，除聘请常于该处活动的正字戏、西秦戏、白字戏演出外，还邀请了潮音戏、外江戏和广府戏的戏班参加演出，一时有六个剧种的十多个戏班云集玄武山所在的碣石镇。

琼州府的土戏在光绪年间称文武大戏，由于粤中本地班艺人赴琼州教戏授艺者日多，带去了梆、黄声腔，文武大戏将其融合衍化，唱腔逐渐变为以板式变化为主，深受

群众欢迎。光绪三十一年三月，艺人郑洪明（原名大茂）率领戏班中的“三点会”会员举义反清，攻克万州城，开仓放粮，再攻陵水不克，被清军围捕杀害。

雷州半岛民间流行用雷州方言搭台对唱雷州歌的习俗。后来女歌手结伴于街头卖唱，所唱称“姑娘歌”；及后发展为分角色唱演讲仁讲义的故事，时人呼之“劝世歌”。一些农村青年也在农闲学唱劝世歌，称“歌班仔”；清末接受广府大戏影响，开始使用锣鼓伴奏，群众把这时的歌班叫作“雷州歌班”。到了民国初年，有广府大戏和粤西木偶戏艺人参加“雷州歌班”，积极课徒授艺，使歌班的表演进一步丰富，此时群众把它叫作“雷州歌剧”。

粤北地区的采茶戏、花鼓戏，于晚清时由农村走向市镇演出，本省和外省的一些剧种也时常来这些山区县份演出。如地处粤之东北，内通潮、嘉州郡，外连赣、闽两省的和平县，“各圩场遇赛会，每雇演江西班、广班、潮班诸剧”（1942年修《和平县志》卷二）。粤北采茶戏、乐昌花鼓戏通过与赣南采茶戏、湖南花鼓戏等的交流，剧目和唱腔音乐得到丰富，班社也日益增多。粤东的永安（今紫金县）俗尚师巫，“巫作姣好女子，吹牛角鸣锣而舞，以花竿荷一鸡而歌。其舞曰赎魂之舞，曰破胎之舞；歌曰鸡歌，曰暖花歌”（李调元《南越笔记》卷一）。当地人把这种巫之歌舞称为“跳神朝”。光绪年间，神朝艺人在跳神朝的基础上发展成为花朝戏。地处两广交界的怀集县宁垌地方（今桥头区）的采茶歌舞，也于光绪末年接受广府大戏影响，编演故事简单的剧目，当地人称为贵儿戏。

清朝末年，广东各个地方剧种蓬勃发展。剧目内容多种多样，各自编演了一批有地方特色的新剧，如广府戏的

《寒宫取笑》、《陈姑自尽》、《山东响马》、《梁天来》，潮州戏的《林大钦》、《龙井渡头》、《林则徐》，外江戏的《揭阳案》、《打破锅》等。多数剧种的唱腔音乐，注重板腔的灵活变化和吸收民间曲调入戏。如广府戏已将梆子、二黄两种唱腔混合使用，仍以官话唱、念为主，但开始渗用广州方言，逐渐吸收少量的木鱼、粤讴等入曲。潮州戏突破曲牌连套的格式，采用头、二、三板的板式设计唱腔。海南戏以板腔为主，曲牌辅之，并废弃帮腔。外江戏引进粤东民间音乐和丝弦乐曲，行当唱腔有所发展。表演方面，各剧种逐渐形成和发展有特色的行当。广府戏注重武生、小武主演的正本戏，由小生、花旦串演的戏出日益增多。潮州观众偏爱丑行旦行表演。外江戏净行表演有较大发展，红净自成一大行当。舞台照明由豆油、煤油灯而大光灯、汽灯。服饰妆扮大都讲究鲜妍，日趋华靡。广东各地方剧种从内容到形式皆日益新奇，纷呈异彩，剧种、班社之间彼此竞争，逐渐由广场演出转向剧场演出。

各地陆续兴建戏园、戏院，使演出形式和营业方式发生变化。“广州素无戏园，道光中，有江南人史某始创庆春园……其后怡园、锦园、庆丰、听春诸园相继而起”（倪鸿《桐荫清话》）。咸丰七年英、法联军攻陷广州后，诸园均遭破坏。光绪二十四年，在广州珠江之南建造大观园戏院，光绪二十八年改名河南戏院，实行售票入座。其后陆续建成同庆（后改名海珠）、东关、广舞台、乐善等戏院。戏班由受聘演出转为卖票营业，跟着出现了经营戏班演出的班主，其后又有宝昌、宏顺、怡记、太安等垄断演出业务的公司，各自掌握几个有名的戏班，主要在广州、香港、澳门的戏院演出，因而形成后来的所谓“省港

班”。在潮州也有“缴戏”获利的“戏爹”（又名箱主），有些“戏爹”一人拥有多个潮音戏班。

咸丰以后，广东戏曲流播东南亚、美洲各地的为数日多。广府戏除在新加坡、马来亚、安南（今越南）等演出外，还远及美洲。1852 年，广府戏班鸿福堂（译音）在美国旧金山大剧院演出粤剧，1892 年又有广府戏黄龙（译音）剧团到美国、加拿大华侨聚居处演出。清朝末年，老正和、老赛桃源等潮州戏班，分别出洋赴暹罗、新加坡演出。海南戏、外江戏、正音戏、西秦戏等剧种，也有戏班远涉重洋到东南亚各国演出。

戏曲改良和艺人参加辛亥革命的斗争活动，是这个时期广东戏曲活动的又一重要内容。1903 年美国旧金山《文兴报》登载无涯生《观戏记》的文章，提出改良广东戏的主张：“中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎！加之意奈何？一曰改班本，二曰改乐器。改之道如何？……曰：请自广东戏始。”《中国日报》及其附刊《中国旬报》特设“鼓吹录”，专门发表粤语说唱和戏曲班本，广州、香港的许多报纸也纷纷仿效。梁启超、吴趼人、广东新武生等撰作了一批案头剧本，利用“旧瓶装新酒”的方式，宣传资产阶级民主革命主张。在改良戏曲的舆论鼓吹之下，出现了众多从事粤剧改良的志士班，产生了一批以移风易俗、激励爱国为宗旨的改良新戏。最早的志士班采南歌班出现后，报界人士黄鲁逸、黄轩胄等组织优天社、优天影社，其后相继出现振天声等二十多个志士班。志士班编演的《文天祥殉国》、《熊飞起义》、《火烧大沙头》、《黑狱红莲》、《虐婢报》等改良新戏，“剧本多是讽刺时事，很含有些革命性，形式多采时装，规矩还是旧

的。因为很新鲜，一时可以给社会人新一新头脑，倒很站得稳。……这算是改良粤剧的先声”（民国十八年出版《戏剧》第二期载《怎样来改良粤剧》）。志士班来往演出于广州、香港、澳门等地，有些还到过东南亚。由于他们演出的改良戏本大多受到人们的欢迎，一般粤剧戏班也仿效搬演，影响所及，形成颇具规模的粤剧改良活动。人寿年班于宣统元年（公元1909年）编演新剧《岳飞报国仇》，《中国日报》赞誉为“石破天惊”。辛亥革命时期的许多重大事件都曾被粤剧戏班搬上舞台，出现了《温生才打孚琦》、《三气康有为》、《云南起义师》等反映时事的剧目。

孙中山早年进行革命活动时，在东南亚多次同粤剧艺人接触，1908年曾在新加坡晚晴园接见到该地演出的志士班振天声剧社，嘉勉他们为革命宣传的热情，鼓励未参加同盟会者入会。次年他在写给缅甸仰光同盟会分会长庄银安的信中谈到振天声剧社在南洋活动产生的影响：“振天声初到南洋，为保党造谣，欲破坏。……乃到芙蓉埠之后，同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见。故各埠从此争相欢迎，留演至今。……俾知吾党同人所在，无往不利。”（《戏剧艺术资料》1981年总五期载陈华新《粤剧与辛亥革命》）廖仲恺也鼓励当粤剧演员的弟弟靓雪秋：“汝之业，良业也，顾不能徒歌徒舞而无裨于人群。……宣传者，使人人皆起而善其事。汝之业，适为革命之宣传，人人皆当努力，而汝可逸歌闲唱乎，脱谓不然。”（1932年出版《千年万载》载雪秋《欲寄亡兄》）参加了兴中会、同盟会的粤剧艺人崩牙成、蛇王苏、蛇仔秋、冯源初等，积极参与推翻清朝的秘密活动和武装起义。美国旧金山同盟会会长、美洲洪门筹饷局负责人李是男，在旧

金山组织新舞台粤剧团并充任小生，通过演出《唤国魂》等新剧，为黄花岗之役筹募了一笔军费。志士班演员出身的李文甫，在宣统三年三月二十九日的广州起义中壮烈牺牲，成为黄花岗七十二烈士之一。他们成为粤剧界景仰的英雄。

中华民国时期的广东戏曲活动

中华民国初年，志士班影响粤剧戏班“渐有排演爱国新剧”之倾向，除了演出清末流行的传统戏外，还继续编演《战死丹阳河》、《伊藤侯》等爱国新剧，此外还根据外国戏剧、小说改编演出《海盗名流》、《万古佳人》、《半日良心》等剧目。由于演出时装戏和西装戏时多用方言俗语，使粤剧的唱腔音乐发生了显著变化。上演新剧时小生、花旦行当试用“平喉”（真嗓）唱法，以替代原先窄喉尖腔的“子喉”（假嗓）唱法，促使梆子、二黄的腔调和唱法发生变化。唱腔曲调更多吸收民间的说唱音乐。平喉唱法推广后，发展了唱工戏，为了协调音律，在乐队中增加伴奏乐器。表演方面，“如台步身形造工姿态，渐轶前人矩矱，而表情真挚，科白紧醒，切合现实，则已显见进步”（1940年出版《广东文物》所载麦啸霞《广东戏剧史略》）。舞台角色穿着的服装，除沿用传统的顾绣服饰外，还采用唐装便服、西装以至京剧古装。舞台装置出现了白布绘制的软片衬景和少量屏风式的硬景片。粤剧戏班有祝华年、人寿年、环球乐等号称三十六名班。1922年出版的《中华全国风俗志》这样介绍粤剧：“广东省城有戏院四所，曰河南、曰海珠、曰乐善、曰东关，均演粤

剧。……平时售价，有贵妃床对号（即上海之特别正厅）及头二三等之别，自一毫至一元不等。若遇名伶奏技，则更为昂贵。至戏剧内容，大抵重文而轻武，或武生绝少，戏亦不多。所演各戏，皆从头至尾，一夜演完。近年以来，亦颇注重布景。然戏馆之建筑，既不适法，布景亦不能完备。惟伶人所用服装，则争奇炫异，推陈出新，绚丽异常。”

流行粤东的潮音戏这时“保持着它的古典形态”。剧本内容多表述忠孝节义，音乐唱腔极为柔和，演员的动作表情很是严谨，常以“服装新颖”吸引观众（见1940年出版《广东文物》刊王永载《潮州民间戏剧概观》）。“潮音乃以独有之潮州乡土风格擅胜，土语土腔，非特妇孺易晓，即潮州人莫不好之”（1948年萧遥天《潮州志稿》）。清朝光、宣年间尚很盛行的正音戏，这时虽以锣鼓喧阗、弓马武术的提纲戏为号召，午夜串演潮音戏吸引观众，但已不能保持当年盛况。光绪末年曾以荣天彩班旗号赴沪演出获得美誉的外江戏，“入民国后，名脚如经霜秋叶，风来日稀”；但“儒家乐社之组织，云蒸霞蔚”（《潮州志稿》）。

1919年至1937年，广东的地方经济相对繁荣，娱乐事业兴旺，粤剧经历了急剧的发展变化：“继昆曲乱弹之传统，集南北戏曲之大成，以平剧为老兄而以电影为诤友，发挥民族性的趣味与地方性的灵敏，其感应力之伟大与娱乐成分之浓郁，在中国，可与平剧异曲同工。”（《广东戏剧史略》）

粤剧频繁来往广州、香港以及东南亚、美洲的一些国家演出，面临同其他艺术品种的竞争，马师曾当时曾说：

“准备和有声电影争一回胜利哩!”众多戏班也彼此竞争，为了争取观众，有的网罗编剧家，以新剧为号召；有的以布景宣传，出奇制胜。粤剧编剧家俗称“开戏师爷”，身兼编剧与度曲之职，还要为演员讲戏。其中既有专事编撰剧本者，也有演员兼任编剧工作。他们或把传统提纲戏整理成曲、白齐备的剧本，或改编移植电影、小说和其他剧种的作品，或根据历史、现实生活编写新戏，也有把演过的戏改头换面、甚至换个剧名又拿来重演的。代表一时风气的剧目有《泣荆花》、《姑缘嫂劫》、《佳偶兵戎》、《白金龙》、《贼王子》等。有人分析这时的粤剧剧目状况：淘汰了大半的历史剧，早期的新剧又吸引不了观众，便把奇奇怪怪的内容和形式搬到舞台，“他们为着营业，自然难免如此，但这种戏决站不稳的，只有暂时应付目前”(《戏剧》1929年第二期载易健庵《怎样来改良粤剧》)。对1933年广东省政府社会局禁演神怪剧《龙虎渡姜公》的举动，有人赞同说：“顾此两年中，其造成社会之迷信荒诞心理，又何可胜数。”

粤剧音乐在这一阶段经过多方面变革而发生更重大的变化。因为生动灵活地在唱词中运用口语，不但加强了唱腔的地方情调，而且进一步推动平喉唱法的发展。金山炳、朱次伯、白驹荣等倡导于前，千里驹、马师曾、薛觉先等增益发展，至1931年前后，平喉唱法风靡粤剧剧坛。这时除了武生、小武所扮角色还用官话唱、念，多数小生、花旦都以广州白话唱曲。1933年巴金在广州看到的粤剧，便是“角色说‘广州国语’的对白，唱广东话的戏词”(《旅途随笔》)。这时的唱腔仍以梆子、二黄为主，但原有格律已经逐渐突破，风格也发生变化；昆曲只在过场

音乐或演出例戏时使用。梆、黄板腔不够用，便更多吸收民间流行曲调以及器乐曲、上海流行小曲、舞场音乐和电影插曲。麦啸霞认为这时"'粤剧梆黄'与'平剧皮黄'始相近，习相远，今则迭经转变几如泾渭"。他分析粤剧腔调的演进是："急者舒之，缓者振之，冗者简之，疏者密之，本质之演变也；东涂西抹，铸古溶今，水调山歌，广搜博采，外调之融合也；推陈出新，艺心独运，声情兼至，灵感偶抒，新声之创作也。三者各有成就，进化无悖天演。……小曲新声，柔靡泛艳，达于极点；加以乙反变徵之声，欧美爵士之调，缤纷极致，变化益奇。"(《广东戏剧史略》）欧阳予倩也赞扬粤剧把外来曲调同梆、黄板腔混合使用之灵活自由，认为竞尚新奇以资号召的商业行为并不可取，但为了加重地方色彩而使观众听得格外亲切，需要表达新的情节和比较复杂的感情而找寻新的曲调，却是值得提倡的（见《试谈粤剧》)。这时的伴奏音乐是中西并蓄，全部乐器多达四十一种，乐师也由原来的十人增至二十多人。薛觉先于 1931 年引进使用小提琴，1932 年马师曾从美国归来组织太平剧团，一度全部使用西洋乐器（保留原有打击乐）伴奏；使用低音乐器、运用多种乐器配器、为适应新的唱腔和剧情而创造新的乐器和伴奏曲，种种成功和失败的尝试，得出经验与教训，促进了伴奏音乐的发展。

有名的粤剧戏班如觉先声、太平、胜寿年、大罗天、日月星等，都冠以"省、港、澳猛班"的称号，彼此剧本有异，风格各殊。还有李雪芳领衔的群芳艳影班、苏州妹为首的镜花影班等全女班。1933 年香港取消男女合班禁令，广州随之仿效，女花旦地位上升，四、五年后男女合

班大行其道。众多剧团之中，以薛觉先为首的觉先声剧团和由马师曾领衔的太平剧团影响最大，改革建树最多。薛觉先以“融会南北戏剧之精华，综合中西音乐而制曲”作为改革粤剧的宗旨。马师曾则主张“探讨人心的深邃，表现生活的原力，放着胆子，打倒千百年的老例”。薛、马领导的剧团上演过许多家喻户晓的剧目，对粤剧舞台艺术和戏班规例都进行了许多变革，造就了一批粤剧后继人才。他们都曾创办影片公司，并主演多部影片，把电影体验角色和扮演人物的方法引进粤剧表演；薛觉先领先使用电影演员的化妆用品和技巧，马师曾把制片场的设备搬到舞台应用。

这时的粤剧戏班盛行“大老倌”（知名演员）的风气。一些演员注重仿学电影的人物感情心态的表达方式（有些剧本的口白还标明“电影口白”），在部分新编剧目中逐渐忽视对戏曲程式的运用，使表演的歌舞性、节奏感有所削弱。有些演员追求“万能”表演，力图把主要行当集中于自己一身。在这种风气影响下出现了“文武生”，后来进一步形成以文武生、正印花旦、武生、小生、二帮花旦、丑生为每一出戏的六条台柱的演出体制，演出实践偏重生、旦、丑三个行当。粤剧表演逐渐由细致区分行当扮演角色的群体性合作表演，改变为突出知名演员、“伶星”的表演。一些戏班和演员纷纷北上津、沪等地，或投师求教，或献艺交流，学习吸收京剧等剧种的北派武打、锣鼓音乐以及服饰、布景、脸谱等方面的长处。

粤剧的服装布景日新月异。“大老倌”都自置“私伙”戏服，各自标新立异，服饰虽华丽但欠谐调，及至镶缀玻璃片、胶片，更令人眼眩目迷。起初在服饰道具缀置电灯

泡放光，后来在古代的花园、厅堂也挂满电灯，还利用电光反射制造七彩射灯，运用声光原理创造风雷雨电效果。1932年胜寿年剧团把上海京剧连台本《封神榜》改编为粤剧《龙虎渡姜公》演出，开了机关布景的先河。凡此种种，“往往集中外历代服装布景于一堂，竟成中西合璧今古奇观，遂为识者咎病”（《**广东戏剧史略**》）。

随着戏班兴旺，演出场所进一步增多和完善，演出业务更为发达。广州专演粤剧的戏院有海珠、乐善、河南等十家，太平戏院还设有人工操纵的旋转舞台。市内几家百货公司先后在天台增设游乐场，主要以全女班演出的粤剧吸引观众。经营戏班演出的公司和班主，在广州、香港组班演出。依赖戏班为业的戏院院主，戏箱、灯箱箱主、红船船主应运而生，一些烟赌行业趁机对艺人横加盘剥。省港大班因为班务繁忙而扩充组织，每班增至一百四十六人，运载戏班的红船除原来的天、地二艇外，还增加两只“画艇”装运舞台布景用具。

广东省政府于1929年拨款建立广东戏剧研究所，并附设戏剧学校，至1931年11月结束，欧阳予倩任所长，后还兼任校长。广东戏剧研究所编辑出版的《戏剧》双月刊，发动社会各界“合着去建设粤剧的新生命”，做了有益的工作。戏剧学校“以养成学艺兼优、努力服务社会教育之演员，建设适时代为民众之戏剧为宗旨”。1929年，广东省改良戏剧研究会提出“提倡科学化、民众化、革命化的艺术教育，以破除一切宗教思想的谬见，养成团结协作之精神，确立革命的人生观”等十条改良戏剧的实施原则。1934年开设的广东省立民众教育馆，虽有编辑剧本、利用粤剧进行宣传、组织改良粤剧协进会等工作项目，然而

“能采纳切实执行者，实为凤毛麟角”。

王永载在《潮州民间戏剧概观》中，把1919年至1937年叫作白话剧运动和国产电影流入潮州的时代，潮音戏“演出的形式、音乐的节拍、以及演员的动作与表情等”，“渐趋向解放的程途”。除了演出古装戏外，还向话剧和电影取材，有了新的剧作，也演《火烧红莲寺》一类剑侠神怪戏。唱腔的节奏趋向自由，产生许多新创作的唱腔。演出形式向话剧学习，服装化妆逐渐现代化，舞台装置变得复杂，出现了电光、水景和火景。此外，还吸收京剧的剧目、武打、锣鼓、服装和粤剧的音乐、乐器。流行粤东的其他剧种和情况是：“四十年前，外江戏风靡一时，正音、西秦即遭其排挤，江河日下。及夫潮音之起也，外江亦步正音、西秦之后尘，渐趋消沉之路。”（1948年萧遥天《潮州志稿》）在海南岛，“其伶人土剧班，现在全岛计有十七班……伶人凡千余名。大班六、七十名，小班三、四十名。成桂班每本一昼夜戏金约二百元，顺才班、新国民班每本百余元，其余各班每本戏金或百元或三四十元”（1933年《海南岛志》二十一章）。

五四运动传播的新思想、新文化，曾促进广东一些剧种的变革；工农运动的兴起和中国共产党在广东建立农村革命根据地，更使一些剧种产生革命文化的因素。1921年在海南岛成立的土戏改良社和琼崖伶人工会，“专门研究琼崖剧本，或著作，或改良”；“改编旧戏，编纂新本，以实行社会改造”。1924年，海、陆丰和东江地区农民运动领袖彭湃发动艺人演出反对封建思想的《彭素娥》。1925年，正字戏、西秦戏、白字戏的艺人成立梨园工会，参加武装起义。同年，潮剧艺人也成立潮音梨园工会，发

动三十六班艺人举行罢工。1925 年开始的省港工人大罢工中，广州工人代表会属下的工人剧社、海员剧社，演出鼓舞工人斗志的《工人封相》、《段祺瑞败走绝龙岭》等剧目。1927 年的广州起义，粤剧优伶工会、普福工会都有成员参加武装斗争，有些在起义中英勇牺牲。1927 年 11 月海丰县工农兵代表大会通过"关于建设革命新文化决议(草案)"，其中有"改良戏剧"的内容。1929 年，中国共产党东江特别委员会领导的大南山革命根据地成立赤花剧社，演出宣传革命斗争的时装潮剧《平江潮》。1929 年后，中国共产党琼崖临时特委在母瑞山根据地及其他各处组织红军剧团、乐万剧团和东路剧团，演出宣传革命的一些琼剧剧目；特委领导人冯白驹等还集体创作琼剧剧本《双朵红》在根据地演出。此外，广东境内的其他革命组织，也分别利用粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、雷剧的剧目和曲调，对群众进行宣传鼓动。

1937 年至 1945 年的抗日战争期间，由于战争破坏，经济萧条，人心不稳，全省娱乐事业衰微，戏曲演出也不景气。

抗日战争爆发前夕，粤剧演出逐渐不景气。1936 年在吉庆公所挂牌招揽演出的，只有万年青、大罗天、胜中华、胜寿年、新擎天等五班，"挂起长期水牌者（约期一年)，除大罗天外，余皆不敢尝试"（1936 年 12 月 31 日《国华报》)。日本侵略军逼近广州，比较有名的艺人纷纷避难香港、澳门，一些艺人跑到东南亚和美洲谋生，无法远走他乡的艺人，在广州四近组成十多人的"八仙班"，靠在赌场烟馆演出的菲薄收入餬口。

1938 年 10 月日本侵略军占领广州，粤剧活动的重心

转到香港，那里集中了许多有名的戏班和艺人，在全民抗战热情的鼓舞下，他们也萌发起爱国救亡的意识。《艺林杂志》发表1939年新年展望时指出："艺术在抗战时期是不可缺少的工具"，号召"不要为了金钱而演唱颓丧的戏剧"。薛觉先领导的觉先声剧团演出新戏《貂蝉》时申明剧旨说："欲使吾民以爱国之热忱，挽狂澜于既倒，不有斯作，何以洽衷，观者取其意义而护其精神，抗战兴邦，赖此多矣。"马师曾领衔的太平剧团演出《卫国弃家仇》、《洪承畴》、《汉奸的结果》等剧目，具有宣传抗日救国、痛骂汉奸无耻的内容。有"爱国艺人"之称的关德兴，本着"粤剧应该上火线"的信念，于1939年、1940年组织粤剧救亡服务团和广东省动员委员会戏剧宣传团，在前线后方进行抗日宣传。在香港的许多粤剧艺人，通过义演义唱、捐钱献金等行动，支援前线抗敌战士和救助后方同胞。

1941年12月，日本侵略军占领香港，威逼利诱艺人登台演出，艺人中有的阳奉阴违，有的潜走澳门，从澳门经广州湾转往两广未沦陷区演出谋生。广州湾成了艺人从被占领区转往大后方的中转站，许多有名艺人都曾在这里驻足登台，使粤西地区的粤剧活动一度兴盛。几年之中修建了太平、中华等几家戏院，常常是同时上演粤剧，从而影响粤西粤剧开始用广州方言搬演省港班传来的流行剧目，艺人学唱广州、香港的流行唱腔，省港班的服饰、布景、灯光也逐渐见诸粤西粤剧舞台。

日本侵略军占领广州后，留市粤剧艺人有的靠做小贩、苦力过活，有的饿死街头。日军江南宪兵报道部扶植成立伪八和会馆，强制艺人登台，艺人只得因陋就简地演出一些古老传统戏和武打戏。在号称"战时省会"的韶关

市，艺人曾演出《桃花扇底兵》等影射国民党消极抗日的剧目。在未沦陷的广东境内坚持演出的戏班中，比较有名的是马师曾、红线女的抗战剧团、胜利剧团和上海妹、半日安、吕玉郎的大中华剧团。香港沦陷后许多艺人又回到广州，一些班政家（戏班经营者）相继拆资成立太上、锦添花、日月星等省港大班。虽然各班都拥有名角和代表剧目，但处于日本帝国主义的统治下，兼之演出只求渔利，上演的剧目便更多取材外国流行电影、小说；西洋乐器也愈用愈多，甚至在唱腔音乐中使用《支那之夜》、《满场飞》、《风流寡妇》等曲调；表演上的“六柱制”成为一种固定体制，后来发展到文武生和正印花旦经常脱离剧情和人物，对着扩音器大唱冗长的主题曲，助长了重唱功轻表演的风气。

王永载《潮州民间戏剧概观》叙述了抗日战争时期潮剧的情况：“自‘七·七’展开神圣抗战以后，潮剧虽一部分仍保持着固有的作风，但亦有一部分以抗战为题材，倾向于光明的前路。他们将陈旧的形式装进了前进的内容，故近来编了几出较有意义的剧本如《韩复榘伏法记》、《卢沟桥记实》等。”在此期间，琼剧和广东汉剧的一些艺人，也参加了抗日的演出宣传。甚至僻远的县份如和平县“已不复有赛会之演剧”，但“有好音乐者在县城组织音乐剧社，公演锣鼓新剧，藉作抗战宣传”（1942 年修《和平县志》卷二）。

1945 年 8 月日本宣布投降，经历八年离乱的人民重整家园，娱乐事业逐渐恢复。但是粤剧受到大量涌入的西方电影的冲击，滥编滥演的商业化倾向日趋严重。

抗日战争胜利后的头一年，胜利、觉先声、花锦绣等

省港大班，虽然搬演战前流行的《刁蛮公主戆驸马》、《冰山火线》、《花王之女》等剧目，仍有相当观众；但也依靠花旦着游泳装于“酒池”沐浴的《肉山藏妲己》、耗资千万装置机关布景的《铜网阵》，以及《僵尸拜月》、《古刹食人精》一类剧目去招徕观众。可是营业不见长盛兴旺，“马师曾（胜利剧团）和薛觉先（觉先声剧团）活跃于海珠及乐善戏院，分庭抗礼，初期顶拢（满座），迨自金潮波动以后，受物价高涨影响，观众顿减，收入平平，与戏院满约后，决心离省，另谋高就”（1947 年 3 月 7 日《公评报》)。由于社会动荡，经济崩溃，电影又抢去许多观众，其间虽然在粤剧《风火送慈云》、《甘地会西施》等剧中出现过嘲讽“劫收”的警句和抨击贪官污吏的言论，还产生何非凡主演的《情僧偷到潇湘馆》连演三百多场的“奇迹”，但终于无法扭转粤剧的颓势。

广东省的其他剧种也都班社凋零，艺人难以为生。潮剧的许多艺人远走异国演出，国内仅有正顺、三正顺等几个戏班。琼剧空前衰落，岛内只剩几棚中小班社，时演时辍，不少艺人也跑到海外谋生。广东汉剧退入粤东山区，半农半艺，苟延残喘。正字戏、西秦戏、白字戏三个剧种经历 1943 年的大饥荒后，许多艺人不幸死去，有些改行转业。粤北采茶戏、雷剧、乐昌花鼓戏、花朝戏等，既遭当局的禁演摧残，又受旧社会恶势力的毒害，也都陷于衰颓的困境。

中华人民共和国成立后的广东戏曲活动

1949 年 10 月 14 日，中国人民解放军解放广州，随

着人民群众当家作主的新时代到来，广东省的戏曲活动进入新的历史阶段。

早在解放战争进行期间，中共广东区委员会和中共香港分局，根据香港的特殊政治环境和进步文化人士集中的有利条件，发动组织香港的部分戏曲界人士和新文艺工作者，学习毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》、《华北人民日报》发表的《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》等文章，在香港的报刊发表讨论戏曲改革和评论演出剧目的专文，还动员一些知名演员和编剧准备参加中华人民共和国成立后的广东戏曲工作。

中华人民共和国成立初期，在中共中央华南分局宣传部的领导下，由广东省文教厅和华南文学艺术界联合会（简称华南文联）指导全省各剧种开展“改戏、改人、改制”的工作。

“改戏”的工作在1950年初便已开始，7月，华南文联筹备委员会（简称华南文联筹委会）举行粤剧界座谈会，传达文化部戏曲改进委员会首次会议关于戏曲剧目审定问题的意见。主任委员欧阳山在会上说：“主要的只有一点，就是希望做到粤剧又好看又有益”；“怎样使剧本又好看又有益呢？第一，首先修改无益剧本；其次，再编撰有益的；目前重点应该放在修改无益的剧本上面。”8月，他在《粤剧的出路》一文指出：“所谓‘新’，主要是指内容之新和思想之新。毛主席所说的‘推陈出新’，我们所主张的‘又好看又有益’，都是这个意思。”（《南方日报》）有关部门组织力量对旧有粤剧剧目进行审查，鉴定了准许演出、经过修正才准上演和暂时停演的剧目，并发动新文艺工作者同艺人合作修改旧剧本，还规定新剧目上演前剧

本必须送审。潮剧改进会于1950年4月成立，着手潮剧改革工作，潮剧艺人也自动停演了那些内容芜杂、艺术粗糙的旧剧目。审定粤剧旧剧目的工作，很快就被“以赶编出来的新粤剧在市场上去对抗旧粤剧的泛滥”这种做法所代替。新粤剧的一部分根据解放区的流行剧目改编，如《九件衣》、《白毛女》等；一部分根据现实的生活和斗争而创作，如《木头夫婿》、《李新玉》、《愁龙苦凤两翻身》等；《刘永福》等一些新编历史故事剧，曾经引起热烈的争论。其他剧种也掀起编演新戏的热潮，较有影响的如潮剧《长城白骨》、《洪厝埔血案》、《江秀卿》，广东汉剧《嫁衣恨》、《血海深仇》，西秦戏《黄泥岗》等。

欧阳山谈到团结教育艺人的工作时说：“广东接近港、澳，旧艺人流动性大，不能采取集中训练的方法进行改革，只能实行稳步前进的办法，先从广州市开始。”（1950年10月1日《南方日报》载《一年来的广东文艺》）对多数民间职业剧团，由文化部门派干部下团当指导员、辅导员，运用讲课、座谈的方式，给艺人讲解政治、时事和思想改造各方面问题，组织他们控诉旧社会旧思想的毒害。潮剧艺人还开展查思想、查工作、查学习、查团结和反对封建主义、平均主义的活动。各种形式的学习和教育，提高了艺人的觉悟，在1951年的抗美援朝活动中，广州市曲艺大队和其他粤剧、曲艺艺人踊跃上街宣传，还举行筹款义演和捐钱购买飞机大炮。不少艺人学会识字写信，戒除赌博吸鸦片的恶习，克服了自由散漫的生活作风。还有一批艺人成为戏曲改革的积极分子，如梁荫棠、靓少佳、马师曾等，带头演出了《九件衣》、《白毛女》、《珠江泪》等剧目，受到观众的欢迎。

改变戏班制度的重点是变革所有制和废除不合理的规例。据广东省文教厅的不完全统计，1952 年全省有粤剧团三十二个，从业艺人近三千；潮剧团（含东南亚）三十多个，有两千五百名职业艺人；还有琼剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏、采茶戏、京剧等剧种约一千名职业艺人。1950 年开始，政府文化机关和文联分别试验组织民营公助的粤剧剧团，帮助粤剧“资方班”（班主、院主经营）改变为共和形式的民营剧团。潮剧源正、正顺等六个剧团赶走了“戏爹”，成立由艺人自愿合作经营的民主班，班务交艺人组织的工会管理，还废除了童伶制，开始培养成年演员扮演原先由童伶担当的角色。海南行政区以集新、新群星两个琼剧团为试点，发动艺人废除班主制，建立剧团民主管理制度。广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏等剧种，也纷纷把戏班原来的班主所有制变革为集体所有制。此外，正字戏等一些剧种招收培训女演员，改变过去全男班的状况；粤剧、潮剧等剧种逐步实行排戏制度，促进了舞台艺术质量的提高。许多地方还对剧场管理制度进行了改革。

戏曲改革工作的开展，引起社会各方面的关注。1951 年夏，有人对刚刚起步的粤剧改革工作提出苛责，认为“好看有益”的提法是“轻重倒置”，“把艺术标准放在政治标准之上”（7 月 29 日《南方日报》载《关于粤剧改革工作的指导思想和创作方法的商榷》）。

1952 年 9 月举行中南区第一届戏曲观摩会演，广东省、广州市代表团演出的粤剧《三春审父》受到批评（该剧在广州演出已产生争议）。中南军政委员会文化部负责人认为“是一个维护封建的剧本”，粤剧要“改变过去那

种单纯用故事情节来吸引观众的错误，这种作法，是把艺术变为商品，是艺术上的堕落”。广东省代表团随即以《表忠》等粤剧折子戏替换《三春审父》参加会演。粤剧、潮剧、曲艺的一些节目和参加演出的演员，得到会演大会的奖励。1952年10月在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会，广东省代表团参加演出的粤剧演员分别获得一等奖和奖状；题为《改革和发展民族戏曲艺术》的会演大会总结报告，批评了粤剧在过去走上丧失自己的民族传统，染上商业化、买办化的恶劣习气，把艺术变成商品的危险道路。报告指出：“粤剧在音乐上是有创造的，在舞台艺术上也有不少勇敢的革新，但它的整个艺术倾向却有极不健全的地方，剧本创作粗制滥造，追求离奇的情节，每个剧中都要凑足六个主角同时登场，并不适当地以奇异服装相炫耀。这一切不但不是艺术，而且恰恰是破坏艺术。粤剧艺人中有不少有天才的、富有爱国心的，他们应当起来彻底改变这种恶劣风气，而建立一种真正适合于人民需要和艺术发展的新的健全的风气。”

1952年12月，中共中央华南分局宣传部指示成立广东省、广州市参加全国戏曲会演传达学习委员会，组织戏曲界进行为期四个月的学习。题为《关于粤剧改革问题》的动员报告提出今后的任务：“从内容上、形式上肃清帝国主义的毒害，打破种种束缚粤剧改进的形式主义的枷锁，发掘、保存和发扬我们原有的民族艺术传统，小心和严肃地来努力反映现实生活，创造出适合于人民需要的新粤剧。”总结报告认为这次学习的一个重要收获是：“从认识到尝试整理民族遗产，我们提出的口号是‘把帝国主义思想打下去，把民族遗产拿出来’（不久把末句改为“把

优秀民族遗产拿出来”），继承与发扬中国戏曲的优良传统，就是以人民性和现实主义来代替帝国主义的、封建主义的东西。优秀遗产包括人民性的内容和准确、简练、夸张的现实主义方法。”经过传达学习，提高了艺人和戏改干部的认识。1953年以后，成立了广东省、广州市戏曲改革委员会（以下简称广东省、广州市戏改会）和粤东、海南、粤西分会，加强对全省戏改工作的领导。与此同时，组建了广东粤剧团和广州粤剧工作团两个国营剧团，要求他们在改戏、改人、改制中发挥示范带头作用。1953年8月3日《人民日报》刊登《全国戏曲会演以来的粤剧界》一文，指出粤剧界经过这次学习活动，已初步重视粤剧的优良艺术传统和美丽的地方色彩，并认识整理粤剧遗产的重要性，“就是在这一思想基础上，粤剧舞台上出现了一些新的气象”。传达学习结束后，珠江剧团响应整理遗产的号召，改编演出传统剧目《山东响马》，并在演出说明书上说是“粤剧改革道路上的新路线”。但有人撰文批评：“实际上是一个主题思想混乱、情节前后矛盾、人物性格模糊的不伦不类的坏戏。”（1953年3月19日《南方日报》载《走入歧途的粤剧〈山东响马〉》）不少戏曲界人士不同意这种意见，由于行政干预，未能开展争论。

第一届全国戏曲观摩会演后，广东省的文化部门和戏改会，对澄清剧目混乱现象、提高戏曲艺人和戏改干部的思想艺术修养、研究舞台艺术革新、加强对戏曲团体的领导和管理等事项，进行了一系列的工作。1953年6月，广东省、广州市戏改会召开粤剧剧团代表会议，讨论澄清粤剧上演剧目的混乱现象。会议认为：1950年以来，广州市的舞台出现一千七百多个不同剧名的剧目，许多剧目

内容相同而剧名不同；不少剧团日夜换新戏，粗制滥造；剧目内容杂乱荒芜，导致舞台艺术出现不健康的东西，说明粤剧上演剧目相当混乱。会议通过把选订粤剧剧目小组提出的二百八十个长短剧目，作为各剧团选择上演的剧目。广东省文化事业管理局于1953年12月和1954年11月分别举办了广东省戏曲改革工作汇报暨汇报演出，广东省1954年度戏曲汇报演出，交流讨论全省主要剧种的改革情况和经验，检阅全省戏曲改革工作的成果，使粤、潮、琼、汉剧和正字戏的经过整理的优秀传统剧目，以及代表这些剧种的知名演员，集中在省会广州的舞台同观众见面。广州市文化事业管理局也于1954年3月和12月，举行春季粤剧观摩演出和广州市粤剧第一届观摩演出。广东省、广州市戏改会副主任委员黄宁婴在总结报告中肯定了几年来粤剧改革的成绩：出现了一些现代戏和古装戏的比较优秀的剧本；一批知名演员的表演艺术有了改进和提高，涌现了一批有才能、有前途的青年演员；一些剧团能团结合作去创造整体性的艺术；建立导演制度后有了严肃认真的排练，提高了演出的艺术质量；音乐方面注意对传统的继承和革新；舞台美术逐渐净化和美化。存在的缺点是有些剧团和艺人对商业化、殖民地化思想的侵蚀警惕不够，继承学习传统艺术的工作做得不多，创新的步子也迈得不大。

广东省、广州市戏改会于1953年年底举办粤剧青年演员业余讲习班，又于1957年8月协助中国戏曲研究院在广州举办文化部第三届戏曲演员讲习会。讲习活动包括讲授演员道德、戏曲政策和剧目、表演、音乐各方面知识，研讨继承学习戏曲优良传统和现代戏的创作及表演等

问题，还有技艺、经验交流和观摩演出。广东省文化局副局长李门在讲习会发言中认为：“有计划地改革粤剧的表演艺术，是完全合乎客观需要的”，既要反对保守思想、商业化的形式主义的演技，也要反对粗暴态度，善于做分析研究，才能去芜存菁；只有保卫发展粤剧的“南派”特色和风格，才能在原有基础上把粤剧表演艺术提高一步。广东省文化事业管理局从1954年至1956年间，先后举办全省戏曲干部讲习班、全省戏曲剧团辅导员座谈会和全省职业戏曲剧团行政骨干讲习会。

广东省文化事业管理局从1953年开始帮助一些民间小戏剧种建立业余或专业剧团，1956年在全省范围展开民间职业剧团登记工作，登记结束后原有的一百四十六个剧团中，有十五个自动解散，八十八个领取演出登记证，三十五个只领临时演出证，八个等待处理。经过协商讨论，都安排给专区和县的文化局领导，除小部分改为民营公助性质外，其余仍属民营剧团。1956年成立了广东潮剧团、广东琼剧团和广东汉剧团。

1956年，广东省戏曲舞台在剧目和表演上都产生了比较单调贫乏的现象。一些艺人在分析原因时说：“我们要搞传统剧目，说我们没有根据，只好演外省戏，移植外来剧目。”“我们搞了一些近三十年的粤剧传统剧目，有些同志不但不鼓励，反而采取歧视态度。”1956年6月间，中共广东省委文教部组织各剧种代表、戏改干部一千多人，进行半个多月关于《十五贯》问题的学习。文教部领导人提出：“当前必须用一切办法来丰富和扩大上演的剧目”，要求各剧种着重发掘整理自己的传统剧目，近三十年来演出的粤剧剧目也是传统剧目的一部分；戏曲以演出

古装戏为主，也可试演反映现代生活的时装戏；演出的剧目要品种多、质量好、思想倾向明确，能给观众教育、智慧或愉快。

1956年6月底，文化部召开了第一次全国戏曲剧目工作会议，提出“破除清规戒律，扩大和丰富传统戏曲上演剧目”。广东各地都召开剧目工作会议进行传达贯彻。粤剧剧目工作会议着重解决对近三十年的粤剧剧目的认识问题。与会者认为这些剧目虽然混乱，但还是继承粤剧的历史发展而产生的，由于艺人在音乐、表演上的创造，形成鲜明的地方色彩和特殊风格。潮剧、广东汉剧剧目工作会议，集中解决对待戏曲遗产的主观主义态度和庸俗社会学观点，清除畏难情绪和心中无数的倾向。琼剧剧目工作会议致力于组织力量挖掘传统。根据不完全统计，1956年全省发掘的传统剧目共三千三百一十二个。

1956年10月，中国戏剧家协会广州分会（1960年改称广东分会，以下简称中国剧协广州或广东分会）成立，自此撤销各级戏改会，戏改工作由各级政府文化部门和戏剧家协会负责。分会的工作报告有一部分介绍全省重视挖掘传统所产生的效果。如广州市在1956年上半年上演的八十个新戏中，有三十三个是经过整理改编的传统戏；潮剧在1956年前有八成上演剧目移植自其他剧种，1956年下半年上演剧目的半数，已是自己发掘整理的传统剧目。在日渐丰富的广东戏曲舞台产生了一批比较优秀的剧目，如粤剧《秦香莲》、《搜书院》、《三帅困崤山》、《附荐何文秀》，潮剧《陈三五娘》、《闹钗》，琼剧《张文秀》、《狗衔金钗》，广东汉剧《百里奚认妻》、《林昭德》，正字戏《百花赠剑》、《古城会》，西秦戏《重台别》，白字戏《扫窗

会》等。

1956年和1957年的夏天，广东粤剧团和广东潮、琼、汉剧团赴京演出，随后还分别到沪、汉、杭等地演出，集中展现了建国后广东几个主要剧种经过改革所取得的成果。广东粤剧团在京、沪两地的演出得到好评，认为《搜书院》“是气象一新的民族传统艺术”（梅兰芳语）；“标志着粤剧改革的新气象”（欧阳予倩语）；“是粤剧革新的路标，它显示粤剧充沛的现实主义精神，容光焕发的艺术面貌”（伊兵语）。1956年5月17日，文化部和中国戏剧家协会召集关于昆剧《十五贯》的座谈会，周恩来总理在会上鼓励大家在正确的道路上奋斗，并举例说：“粤剧也是受了批评以后奋斗出来的。广东粤剧团代表在中南区会演时受了批评，参加全国戏曲观摩演出后，回去就革新。1954年我看了粤剧，演得比较好，有很大进步。现在行家马师曾回来了，气象就更不同了，更提高了。粤剧也有它自身的发展历史，过去我们只看到它的缺点，要求过高，对粤剧的艺术性和人民性忽视了。现在他们埋头苦干，不怕受挫，和老艺人结合搞改革，局面立即改观，使粤剧发出了新的光彩。”他最后说：“昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应受到重视。”（《周恩来选集》下卷）5月24日，他又为广东粤剧团题词：“批判性地接受民族文化遗产，创造性地发展地方戏曲音乐，使祖国的文化艺术放出新的光彩。”广东潮、琼、汉剧团在京、沪、汉、杭各地演出，也受到热烈欢迎。专家认为广东汉剧《百里奚认妻》的唱腔“清楚、悦耳、道地、技巧很高”。李少春把潮剧《辩本》、《扫窗会》、《闹钗》三出戏美誉为“百花潮中三块宝石”。琼剧的演出新鲜活泼，富有生活气息，

有人称之为“祖国戏曲艺术海洋里一支珍贵而饱含着无限光彩的珊瑚”。田汉写诗作赠并在前序指出：“这些剧团成员包含了许多前辈优秀艺人如洪妙、王黄文、王凤梅、黄桂珠等，和极有才华的青年一代。在演出剧目的发掘整理、音乐声腔的安排组织，表、导演艺术的琢磨都表现了很好成就。”1957 年 5 月 15 日晚，三个剧种在中南海怀仁堂联合演出，毛泽东、刘少奇、周恩来等出席观看，演出结束后上台同演职员握手并合影留念。周恩来在台上同演员谈了半小时的话，从了解大家的生活、工资到询问各级文化部门是否支持大家的事业；从对这次演出给予好评到赞许广东汉剧演员黄桂珠、黄粦传的唱腔圆润、吐字清楚。艺人们亲身感受到党和国家对民族艺术的爱护，中央领导的慈祥关切，更令他们感动流泪。

1956 年下半年在文艺工作中贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，珠江剧团重演粤剧《山东响马》，《南方日报》重发 1953 年的批评文章，编演者撰文反批评，此后，其他方面也发表许多争论文章。当时领导戏改工作的丁波、李门、黄宁婴在《我们对〈山东响马〉讨论中几个问题的看法》一文指出：这个戏不是坏戏，但也不能说是一个思想性艺术性都很高的好戏；1953 年发表的对这个戏的批评文章，对整理民族遗产起了消极的作用。因为上级领导认为剧本确有问题，不同意争论继续下去。有文章反映了这种做法所产生的后果：“还要不要继续发掘传统剧目和传统表演艺术呢？如何发掘、如何整理呢？艺人在怀疑、在彷徨”；“以后便索性丢下了自己的传统剧目和传统艺术不去整理，但求息事宁人地去移植其他兄弟剧种的现成东西了。”（1956 年 9 月号《作品》载《齐放与独放，

争鸣与独鸣》）

1957年4月，文化部召开以“开放戏曲剧目”为中心议题的第二次全国戏曲剧目工作会议；5月又发出开放“禁戏”的通知。广东同全国许多地方一样，出现了戏曲剧目混乱的现象。受到反右派斗争扩大化的影响，在全国“反击右派进攻”的气氛中，广东省文化局于1957年12月召开广东省粤剧团团长会议和广东省粤剧地区部分剧场经理会议。会议宣布立刻在剧团开展社会主义教育运动，集中一批编剧进行整风学习和交代问题，处分了一些戏改干部。会议之后，全省各剧种全面开展反右整风运动，把一批戏曲界人士错划为“右派分子”，造成了不幸的后果。在接着进行的文艺界整风学习中，中国共产党广东省委负责人认为：“粤剧改革从解放直到今天，是没有真正解决问题的，这就是资产阶级商业化的问题”，据此作出了“粤剧改革工作迷失方向”的结论，给予戏改领导干部不应有的行政和党内的处分。

1958年5月举行的中国共产党八届二中全会通过“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”的总路线。中共广东省委负责人在文艺跃进大会上号召：“苦战三月，使广州成为文化艺术的城市”，“创作也应该做到多、快、好、省”。不久，又要求“从专区到省层层放‘卫星’，在文学艺术事业上力争上游，把广东的文艺‘卫星’放得多而且好”；并且提出“创作大跃进是当前的中心任务”。全省各地都在“写中心，唱中心，演中心”，很快掀起戏曲反映现代生活的热潮，广东省文化局迅即举行全省戏曲现代剧目会演。由于采取大搞群众运动的方式，现代戏的数量急剧增长。虽然题材较前有所拓展，专业与

业余创作结合也产生过粤剧《血染红花岗》、潮剧《党重给我光明》等较好的作品；但是普遍存在为了应付任务，凑足数字而不讲艺术质量的粗制滥造的倾向。汕头专区于1958年上半年产生四百一十六个剧目，其中有现代戏二百七十七个；广东琼剧院在1958年创作了三百七十多个剧本，平均每天写出一个。1958年7月文化部召开的戏曲表现现代生活座谈会，把“以现代戏为纲”确定为戏曲工作的方针。广东有人提出：“今后在创作新剧目方面，应确立‘厚今薄古’的思想，多写反映社会主义现实的现代剧，少写甚至不写那些捏造古人事实的所谓历史剧，这才是正途。”实施“以现代戏为纲”的方针，加速了创作中的粗制滥造的倾向，各地都出现了程度不同的只演现代题材的剧目，忽视或放松对传统剧目的发掘整理演出的片面思想，个别地区的少数人甚至发展成为不演传统剧目和历史题材剧目了。后来执行现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举的剧目政策，才逐步扭转这种倾向。

广东省文化局于1958年至1959年先后建立广东粤剧院、广东潮剧院、广东琼剧院和广东汉剧院，各级文化部门还协助一些剧种成立了专业剧团，如主要从事山歌剧创作演出实践的汕头专区歌舞剧团。山歌剧是中华人民共和国成立后的新兴剧种，从1949年至1951年，兴梅地区一些演出团体编演了一批称为山歌剧、客家戏的小戏，以客家山歌原腔或新编山歌为曲调，用客家话演唱。后来文化部门举办山歌写作、演唱能手训练班，改编移植一批外省剧目供演出团体上演。一些团体在演出实践中，尝试把原腔山歌归类和规范，对其中某些曲调加以发展，同时创造新的腔调；在表演上吸收借鉴其他剧种的表演程式和方

法，从1958年后便正式统称山歌剧。此外，为了培养各个剧种的接班人，1959年起先后创办广东粤剧学校、汕头戏曲学校、海南琼剧学校和湛江专区艺术学校。

执行“三并举”的剧目政策，使1959年夏举行的广东省艺术会演出现戏曲剧目比较丰富的景象。会演总结指出：“有很大一部分是最近新创作的作品，内容比较广泛新颖，尤其有一个明显的特点，就是许多剧目都是取之于当地历史的或现代的重大生活斗争题材。”会演的优秀剧目经过进一步加工提高，参加了广东省和文化部举行的庆祝建国十周年献礼演出。反映广东戏曲艺术创作水平的一批剧目，如粤剧《搜书院》、《关汉卿》，潮剧《陈三五娘》、《苏六娘》、《刘明珠》，和这两个剧种的一批折子戏，以及广东汉剧《盘夫》，琼剧《红叶题诗》等，先后拍成电影在国内外放映，获得良好的声誉。从1959年开始，国家委派广东省一些戏曲表演团体出国和赴港、澳地区进行友好访问演出：中国粤剧团到朝鲜民主主义人民共和国、越南民主共和国和澳门，中国潮剧团到柬埔寨王国和香港，粤西粤剧团、湛江专区青年实验粤剧团和湛江市粤剧团少年实验队多次到越南民主共和国。带去演出的一些剧目，是在中国文学艺术工作者第三次代表大会的工作报告中列为有全国影响的优秀剧目，如《搜书院》、《关汉卿》、《陈三五娘》、《苏六娘》等。朝鲜金日成首相两次观看粤剧《关汉卿》，赞扬“戏的思想性很高，充满了爱国主义精神”。《刘胡兰》是出国演出的第一个粤剧现代戏，在越南也获得很高的评价。

1961年后，为了贯彻文化部《关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知》精神，广东省文化局

和中国剧协广东分会联合组成广东省粤剧传统艺术调查研究班，经过两年多的工作，挖掘了大批传统剧本、唱腔音乐、表演艺术和历史沿革等方面的资料，并从中择善编印内部出版。汕头专区有关单位于1961年组织潮剧丑行表演艺术的整理研究，1962年又对潮剧旦行（特别是彩罗衣旦）的表演艺术进行整理研究。海南行政区也于1962年成立琼剧传统艺术调查研究班，一年之中挖掘出数量可观的传统艺术资料。广东汉剧成立研究会，组织会演和观摩演出，抢救各个行当有特色的本工戏。其他剧种也进行了大量挖掘传统的工作。与此同时，汕头专区制订了《关于提高发展潮剧意见三十条》，提出做好剧目建设、提高表演艺术质量和壮大戏曲队伍三方面的工作，推动潮剧的全面发展。

1960年至1962年，广东省文化局和中国剧协广东分会先后举办了粤剧剧目创作座谈会、全省戏曲编导观摩座谈会、广东省粤剧编剧讲习会和广东省戏曲理论工作座谈会，以提高戏改干部和编导人员的理论、业务水平。这些会议分别对传统剧目的推陈出新、戏曲反映现代生活、新编历史剧的古为今用、戏曲的作用和悲剧问题等进行了讨论研究。其中影响较大的是1962年对“投其（小市民）所好”问题的争论。一些粤剧编剧认为粤剧的主要观众是小市民，粤剧的发展道路应是“投其所好，力求健康，逐步提高”；另一些编剧指出，投小市民观众之所好，降低剧目的思想内容水平，这种做法已经成为粤剧前进中的绊脚石。在一段时间内，对“投其所好”的主张进行了批评，还联系当时上演的粤剧《阴阳河》、《王大儒供状》、潮剧《风筝误》、琼剧《倒插金钗》、京剧《胭脂虎》等展

开热烈争论。

1962年后，广东戏曲创作逐渐多样化。新编历史剧一度繁荣，出现了粤剧《金鸡岭》、《李文茂起义》、《三元里平英》等一批剧目。传统戏的整理改编进一步引起重视，粤剧《十奏严嵩》、《荆轲》、《三件宝》，潮剧《告亲夫》、《闹开封》，广东汉剧《齐王求将》等，经过再度整理后在推陈出新方面取得了新的成绩。现代戏创作的质量也有所提高，产生了山歌剧《彩虹》、花朝戏《苏丹》等较好的作品。戏曲团体有所发展，1962年年底统计共有一百二十六个，从业人员九千零四十五人，这些团体一年共演出三万七千七百多场，观众四千二百万人次，演出收入一千五百万元，全年国家只补助经费三十八万元。

中国共产党第八届中央委员会第十次全体会议作出“千万不要忘记阶级斗争”的决定后，进一步强调文艺为阶级斗争、为政治运动服务。1963年中共中央中南局第一书记陶铸在《关于文艺下乡》的报告中提出：一切文艺形式都要下乡为农民和农村工作服务，强调特别要加强阶级和阶级斗争的观点，通过各种形式来反映当前现实生活和斗争。从此，创作现代戏又成为压倒一切的中心任务，但还暂时允许古装戏存在。1963年11月，广东省文化局举行全省支援农业优秀剧目汇报演出，演出的三十个剧目中只有三个是古装戏。周恩来总理观看了部分汇演剧目的片断演出并讲了话：“编写和演出现代戏，各级领导应该大力提倡。广东出现了许多现代剧目，值得高兴。要编好演好现代戏，编剧者和演员们就要多下乡、下厂，深入到群众生活中去，走马看花是不行的。生活是创作的源泉，创作是生活的反映。如果不深入生活，那是创作不出好作

品的，这对作家、导演、演员都一样。”（《南方日报》1963年12月16日）1964年3月，中共广东省委负责人明确指出：今后文艺工作的主攻方向是写现代、演现代、唱现代，文艺必须为社会主义经济基础服务，文艺工作者要坚定地走革命化道路。1965年初，陶铸对中南五省戏剧界观摩学习京剧《红灯记》的代表讲话时指出：“对传统节目，要排排队，好的保留起来，还是可以演，只是暂时不要演。现在就是要大家都编革命现代戏，都演革命现代戏，提倡大家都看革命现代戏。”从此，传统戏和新编历史剧被全部赶下舞台。

1965年7、8月间，中共中央中南局在广州举行中南区戏剧观摩演出大会，全部上演革命现代戏。各方面特别赞扬具有浓厚生活气息、又保持剧种特色的一批小戏。广东演出的山歌剧《彩虹》和广东汉剧《一袋麦种》，参加了后来的中南小戏联合汇报演出队到北京和一些省份演出。陶铸在闭幕大会所作《革命现代戏要迅速地全部地占领舞台》的报告指出：“我们所说的全部地占领舞台，既包括了所有城市，又包括了广大的农村。.同时，所谓占领，是指革命现代戏要在政治思想内容和艺术表现形式两个方面都能够把传统戏彻底比垮，要做到内容好，又好看，得到广大群众的真心拥护，群众再也不留恋旧的传统戏。只有这样，才能说革命现代戏真正占领了舞台。”大会尚未结束，广东省文化局就开会布置移植中南汇演优秀剧目、组织文艺轻骑队下乡、整顿专业剧团等工作；中共广东省委负责人到会指示：今后的工作方针是占领阵地，面向农村。广东参加中南区戏剧观摩演出的剧目中，比较突出的是粤剧现代戏《山乡风云》，它从内容到形式都获

得了观众的赞许，1965年年底赴京、沪演出，也得到好评。

废弃传统戏和新编历史剧而让现代戏“一花专美”，导致了戏曲事业的萎缩。1965年同1962年相比，戏曲从业人员减少两千多人，戏曲观众减少四分之一，而在全省文艺界开展的整风运动，更挫伤了大批戏曲工作者。1966年开始的文化大革命，在广东戏曲界以批判京剧《海瑞罢官》为序幕，各剧种的代表作及其编演者都遭到猛烈批判。接踵而至的“砸烂封、资、修文艺黑货”、“横扫一切牛鬼蛇神”，使广东戏曲界遭受了前所未有的十年浩劫。

1966年“文化大革命”开始后，广东各地的戏曲活动全部停止，戏曲队伍被卷入这场全国性的“内乱”运动，各剧种的代表人物和业务骨干纷纷被审查批斗，或遣送农村劳动改造，几所戏曲学校也中断了教学活动，所有戏服道具和图书资料几乎被砸烂烧光。

1968年夏，广东省、广州市属文艺系统所有单位被集中办学习班；10月，中国人民解放军和工人毛泽东思想宣传队进驻各单位。1968年12月，省属文艺系统一千多人被“一窝端”下放英德县劳改茶场开办五·七文艺干校，人人被迫表示“生在茶山，死在茶山，扎根茶山闹革命”的决心。全省各地戏曲团体的遭遇也大致相同。后来，各地陆续抽调少数人组织“新队伍”。

文化大革命期间，只准“革命样板戏”在舞台上一花独放，全国人民都要学唱样板戏，所有剧团都要“学习移植”样板戏，并且提出“移植革命样板戏是地方戏曲革命的必由之路”。江青从未正式看过粤剧，却对“粤剧革命”频加指示，时而说粤剧是“靡靡之音，不可救药”；时而

又说“粤剧是南方的一个大剧种，有深厚的群众基础”。所开的“改革良方”是“非驴非马，非京非粤”。从1969年10月广东省粤剧团移植演出《沙家浜》后，各剧种被迫纷纷把所有“样板戏”移植于各地戏曲舞台。

就在“大力普及、移植革命样板戏”运动进行之中，有些文艺工作者发表“移植样板戏不等于改革”、“要走自己的路”等正义言论；一些地方的群众运用本地戏曲形式开展自娱活动。江青闻报后，于1974年8月18日作出批判两广文艺界攻击革命样板戏的几个“小丑”的批示，责令中共广东省委严加追查。9月15日《南方日报》发表社论：“社会上的阶级敌人也公开地或隐蔽地破坏我们对革命样板戏的学习、普及和移植。而我们有些领导同志，对文艺战线上尖锐复杂的阶级斗争、路线斗争认识不足，抓得不力，因此，我省的文艺革命进展缓慢，粤剧改革多灾多难，移植革命样板戏困难重重。”

1974年发动的“批林批孔”运动，提出“无产阶级在上层建筑各个领域实行全面专政”。一方面批判所谓“宣扬孔孟之道”的戏曲传统剧目，另一方面鼓吹文艺创作反映“无产阶级专政下继续革命的斗争”。1975年广东省宣传工作会议提出文艺创作的战斗任务是：“突出抓好革命的重大题材，特别是要抓好反映社会主义时期现实阶级斗争和路线斗争的重大题材。”包括戏曲在内的文艺创作，便从1971年开始的“试验创作”所表现的兴无灭资、造反有理、斗私批修等内容，发展为具体运用“三突出”、“三陪衬”的创作模式，“塑造高大完美的无产阶级英雄典型”，去反映“一个阶级推翻一个阶级的政治大革命”、“人民群众同党内走资本主义道路的当权派的斗争”。

1973年后，几所戏曲学校先后复办，新建梅县地区戏剧学校。1974年10月，廉江县河堤公社牛皮塘大队业余剧团参加湛江地区现代戏汇演，所演《红梅迎春》等剧目，首创由真人演出白戏（原是木偶戏）的历史。

1976年10月，中共中央政治局一举粉碎“四人帮”，宣告了文化大革命结束，广东戏曲重获新生希望。

1977年，广东戏曲界在揭发批判江青反革命集团罪行、拨乱反正的基础上重建戏曲队伍。首批恢复戏曲表演团体六十五个，共有人员五千二百人；到1982年，剧团发展到一百三十三个，人员达到八千三百多人。几年内还陆续为在“文化大革命”中及以前在反右等历次运动中受迫害的戏曲界人士和错误批判的戏曲作品平反、恢复名誉。中共广东省委纪律检查委员会经调查复示有关部门：省委同意省委宣传部及省文化局的复查意见，即“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”的口号等，都是符合中央政务院《关于戏曲改革工作的指示》的精神的，对《山东响马》的争论和发言都是正常的，有些意见还是有益的。应予撤销当时对戏改领导干部的处分。此外，还为一些表演艺术家和知名演员举行纪念活动。1978年，广东粤剧院、广东潮剧院、广东琼剧院和广东汉剧院恢复建制，健全了演出、研究、舞台美术制作等机构。几所戏曲学校恢复正规招生办学后，至1981年已为各剧种输送五百多名毕业生。不少地、县的剧团还开办学馆和演员训练班，自已培养人才。

“九亿人民八个戏”的文化禁锢局面结束后，戏曲演出一度兴旺。全省表演团体（绝大部分是戏曲剧团）在1977年共演出二万五千场，观众三千八百多万人次，收

入五百二十万元；到 1979 年，演出达三万七千场，观众五千万人次，收入增至一千一百万元。1977 年初演出的剧目是清一色的现代戏，下半年才上演少量古装戏。1978 年 6 月中共广东省委宣传部批转同意广东省文化局关于逐步恢复上演优秀传统剧目的报告，舞台上传统剧目猛增。为了全面贯彻“三并举”的剧目政策，推动新时期戏曲的发展，广东省文化局自 1978 年后每年都举行艺术会演或戏剧观摩演出，并与中国剧协广东分会联合举办戏剧作品评奖。戏曲剧目的日益丰富，使粤、潮、琼、汉几个剧种，从 1979 年开始恢复赴港、澳和出国进行友好访问演出。

重新恢复、健全的中国剧协广东分会和广东省戏剧研究室等单位，在繁荣创作、活跃评论、开展研究各方面，都发挥了重要的组织作用。1979 年全省建立地、市一级的戏曲工作室、研究室和文艺创作室十七个，共有一百二十一位研究、创作人员。

1979 年底，传统古装戏在舞台上占有压倒优势。1980 年 1 月至 5 月，全省共演出四百四十四个剧目，除三十四个现代戏和四个外国戏，其余百分之九十一都是传统戏。其中有些是经过整理而内容健康的，也有一些未经认真整理而质量粗糙，还在表演和语言方面出现低俗的东西。1980 年秋，广东省文化局召开会议贯彻全国戏曲剧目工作座谈会的精神，决定采取召开戏剧创作会议和剧本讨论会，制订剧本上演、刊用的稿酬暂行规定，给予剧团排演新戏经济补贴，扩大剧本发表园地等措施，有效地促进了戏曲创作演出的繁荣。经过几年努力，产生了一批比较优秀的剧目：粤剧《三脱状元袍》、潮剧《袁崇焕》获

得文化部与中国戏剧家协会举办的全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖，这两个剧本和粤剧《洛神》、《粤海忠魂》、《兰苑恩仇》、《家》、《陈铁军》，潮剧《彭湃》、《恩怨宋家妇》、《张春郎削发》，广东汉剧《花灯案》、《广东案》，正字戏《换乌纱》，雷剧《陈璸放犯》，粤北采茶戏《称心花》等，分别获得广东省鲁迅文艺奖或广东省优秀创作剧本奖。

广东戏曲在振兴发展的同时，也出现种种矛盾和问题。剧目创作和艺术革新的步伐未能适应时代和观众的要求，新演员素质欠佳导致演出质量下降，加上剧团和队伍的过度发展，又面临日益增多的娱乐品种的激烈竞争，使得戏曲演出的上座率下降。如广州市的戏剧（主要是粤剧）演出情况：1978 年演出一千七百多场，平均上座率百分之九十七，1981 年演出二千二百多场，平均上座率百分之七十三；到 1982 年演出一千七百多场，上座率下降为百分之六十七。许多年轻人不喜欢看戏曲，据一份调查材料统计，平均一千个戏曲观众中，年龄在 35 岁以下的仅占百分之十。不少剧团在经济上收不抵支。戏曲界内外都有人发出“戏曲危机”的惊呼，各种议论纷起，一些报刊组织专题讨论，文化部门和创作研究单位也认真同戏曲界协调研究，寻求解决戏曲在新时期遇到的困难的办法，探讨在开放改革的形势下如何进行坚持社会主义方向的艺术革新，使人民的戏曲事业获得真正的繁荣发展。

（《广东戏曲源流综述》，原是中国 ISBN 中心 1993 年 11 月出版《中国戏曲志·广东卷》的“综述”，由本书作者与李国平同志合作写成）

目　录

粤　剧

早期称本地班、广东大戏、广东戏、广府戏，用粤语方言演唱。流行于广东、广西和香港、澳门等粤语地区及上海、台湾等地操粤语人士聚居之处；东南亚、美洲、大洋洲等粤籍华人、华侨聚居的地方，也常有粤剧戏班演出。是广东本地艺人汲纳外省入粤戏班的戏曲声腔，加以易语而歌并融进本地的歌谣小曲而形成的剧种。

明代成化年间，粤中各地的戏曲活动已颇为频繁。成化十五年至二十年新会县知县丁积因“乡俗子弟多不守常业，惟事戏剧度日”，责令乡老纠之和官府罪之（康熙二十九年《新会县志》）。佛山石湾《太原霍氏崇本堂族谱》之《太原霍氏仲房世祖晚节翁家箴》（成化十七年成书），亦告诫后人：“七月之演戏，良家子弟，不宜学习其事，虽学会唱曲，与人观看，便是小辈之流，失于大体。”在其后的《家训》中，提出“商贾三十六善”之一是“不宿娼饮酒，不看戏，不看曲书”；“农家三十六善”之一是“不看戏，不听说书，无事教子弟识字”，这从侧面说明当时演戏、看戏之风甚盛。广东提刑按察司副使魏校于正德十六年发布《谕民文》称：“倡优隶卒之家，子弟不许妄送社学”；“不许造唱淫曲，搬演历代帝王，讪谤古今，违者拿问。”（明归有光编次《庄渠遗书》）尽管官吏豪绅严申

禁令，城乡演戏仍蔚然成风，并且相沿成俗。嘉靖四十年《广东通志》便有所记载：广州府“二月城市中多演戏为乐，谚云‘正灯二戏’”，并有“搬戏难成器，弹弦不是贤”的俗语，所以“江浙戏子至，必自谓村野，辄谢绝之”。

外省戏曲声腔流入粤中的文字记载，最早见于嘉靖三十八年（公元 1559 年）徐渭写的《南词叙录》：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。”弋阳腔对粤剧的唱腔音乐的发展，曾经发生一定的影响。《广州城坊志》卷五有“琼花直街”一条云：“琼华为梨园会馆，在太平门外，歌妓多舟居集此。”梁九图《纪风七绝》引徐振《珠江竹枝词》：“歌伎盈盈半女郎，怪他装束类吴娘；琼华馆口船无数，一路风飘水粉香。”按：杨懋建《梦华琐簿》云：“广州佛山镇琼花会馆，为伶人报赛之所，香火极盛。省城亦其例耳。”据考明万历十八年，广州太平门外已建有属于梨园行业的琼花会馆，会馆属下戏班此时大多数演唱昆腔。万历年间，北曲仍在广东流行，昆曲也传入粤中一带。冯梦祯《快雪堂集》记述博罗人张萱曾补刻《太和正音谱》并易名《北雅》，他还撰有杂剧《苏子瞻春梦记》；同书（卷五十九）记万历三十年（公元 1602 年）九月二十五日日记说：粤中名旦张三曾以绝技表演昆曲《义侠记》。《莲香集》之黎遂球《歌者张丽人墓志铭》也曾忆述万历四十三年至崇祯六年之间唱昆曲的名旦张乔“随诸优于村圩赛神为戏”，“张诞二乔之名，虽城市乡落，童叟男女，无不艳称之，以得观其歌舞为胜”。昆曲在粤中的流传，使之在粤剧的唱腔音乐和演出剧目中留下了美妙的身影。

清朝顺治年间以后，粤中地区的戏曲活动日益频繁。顺治十五年（公元 1658 年），佛山灵应祠前筑建戏台，“台上演戏鼓桌什物俱全”。康熙年间，番禺县芳村谢氏家族“人主登台

庆贺”，连演三天京腔。李调元《雨村剧话》称：弋腔“即今高腔”，“京谓京腔，粤俗谓之高腔”，高腔此时盛行广东。及至雍正年间，广州更出现“土优”、“土班”及其所唱的“广腔”的记载：“广州府题扇桥为梨园之薮，女优尤众，歌价倍于男优。桂林有独秀班，为元藩台所品题，以独秀峰得名。能昆腔苏白，与吴优相若。此外俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈。凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场。至半悬亭午牌，诎然而止，掌灯再唱。……榴月朔，署中演戏，为郁林土班，不广不昆，殊不耐听。探其曲本，只有白兔、西厢、十五贯，余俱不知是何故事也。内一优，乃吾苏之金阊也，来粤二十余年矣，犹能操吴音，颇动故乡之怆。”（苏州绿天先生作《粤游纪程》之“土优”篇）这种“广腔”，应是在昆腔和高腔混合的基础上产生的广东戏曲声腔。到了乾隆初年，粤中各地演戏之风更盛。新会县知县王植写道：“余在新会，每公事稍暇，即闻锣鼓喧阗，问知城外河下，日有戏船，即出示严禁。”（《牧令书辑要》）“演戏一事，耗财为甚，而锣鼓之声，无日不闻，冲僻之巷，无地不有”；诫责“财物竭于优倡”的“养戏之家”，勿为“男优女倡之领袖”（《崇德堂稿》）。佛山及其周边的珠江三角洲，是早期本地戏班活动的中心。清顺治十五年（公元 1658 年）在灵应祠（祖庙）前建戏台，称华封台。康熙二十三年（公元 1684 年）改名万福台。乾隆十九年（公元 1754 年）刻的《佛山忠义乡志》说：“十月晚谷收毕至腊尽，乡人各演剧以酬北帝，万福台中，鲜不歌舞之日矣。”由于俗尚戏曲，戏班日益增多，戏曲艺人在早期本地班活动的中心佛山镇，成立了“伶人报赛之所”的戏班同业组织——琼花会馆。乾隆十九年（公元 1754 年）所刻《佛山忠义乡志》，已有“琼花会馆在大基尾”，“优船聚于基头”，“会馆演剧，在在皆

然，演剧而千百人聚观，亦时时皆然”的记载。卷首“乡域图”，亦绘出琼花会馆所在地位置。道光十一年刻《佛山忠义乡志》载梁序镛《汾江竹枝词》曰：“梨园歌舞赛繁华，一带红船泊晚沙。但到年年天贶节，万人围住看琼花。”说明珠江三角洲河道纵横，这时的本地班用戏船（俗称红船）运载，巡回粤中各地演出。

乾隆至道光的一百多年，广东社会比较安定，内外贸易发达，商业更趋繁荣。广州、佛山等地商帮荟萃，贾客云集，戏曲演出为了满足外省商客的娱乐要求而更加兴旺。这时有成百个外省戏班来广东演出，每年数班至数十班不等。这些外省戏班主要来自江西、湖南、安徽、姑苏等地。他们与本地班相对，统称为外江班，班众合议于乾隆二十四年（公元1759年）在广州创建粤省外江梨园会馆。外江班带来的声腔，除昆腔、高腔之外，多属梆子、乱弹诸腔。本地班向外江班汲取了丰富的艺术养分，艺术渐臻成熟，并逐渐形成自己的特色，在粤中地区牢牢地扎下根来。一年四季的各种神诞，乡民“结彩演剧”、“演剧凡一月乃毕”；“琼花会馆，俱泊戏船，每逢天贶，各班集众酬恩，或三、四班会同唱演，或七、八班合演不等，极甚兴闹”（道光十年《佛山街略》）。

嘉庆、道光年间，本地班已与外江班“判然迥殊”、“各树一帜”。道光广东举人杨懋建在《梦华琐簿》中叙述道光十一年（公元1831年）以前的广州剧坛时说：“广州乐部分为二，曰外江班，曰本地班。外江班皆外来妙选，声色技艺并皆佳妙。宾筵顾曲，倾耳赏心；录酒纠觞，各司其职。舞能垂手，锦满缠头。本地班但工技击，以人为戏，所演故事，类多不可究诘，言既无文，事尤不经。又每日爆竹烟火，埃尘障天，城市比屋，回禄可虞，贤宰官视民如伤，久申厉禁，故仅许赴乡

村搬演，鸣金吹角，目眩耳聋。然其服饰豪侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不可逼视，虽京师歌楼，无其华靡。又其向例，生、旦皆不任侑酒，……间有强致之使来前者，其师辄以不习礼节为辞，靳勿遣，故人亦不强召之，召之亦不易致也。大抵外江班近徽班，本地班近西班，其情形局面判然迥殊。”此时一般把唱徽调二黄的戏班叫“徽部”，把唱秦腔梆子的戏班称为“西部”。咸丰、同治年间游幕广东的俞洵庆，在《荷廊笔记》中更具体描写了本地班的情况：“其由粤中曲师所教，而多在郡邑乡落演剧者，谓之本地班。专工乱弹、秦腔及角抵之戏。角色甚多，戏具衣饰极炫丽。伶人之有姿首声技者，每年工值多至数千金。各班之高下，一年一定，即以诸伶工值多寡，分其甲乙。班之著名者，东阡西陌，应接不暇。伶人终岁居巨舸中，以赴各乡之招，不得休息。惟三伏盛暑，始一停弦管，谓之散班。设有吉庆公所（初名琼花会馆，设于佛山镇。咸丰四年，发逆之乱，优人多相率为盗，故事平毁之。今所设公所在广州城外。）与外江班各树一帜。逐日演戏，皆有整本。整本者，全本也，其情事联串，足演一日之长。然曲文说白，均极鄙俚，又不考事实，不讲关目，架虚梯空，全行臆造。或窃取演义小说中古人姓名，变易事迹；或袭其事迹，改换姓名。颠倒错乱，悖理不情，令人不可究诘。”这时的本地班已由唱“一唱众和”的“广腔”，改唱“近西班”的梆子、乱弹为主。演出盛况空前，道光二十五年（公元 1845 年）广州学署门前演剧失火烧死一千四百余人，由考舍扒墙逃走者尚有千余人，这也从一个侧面说明本地班的演出受到观众欢迎的热烈程度。从嘉庆至道光年间，史料记载的本地班艺人有武小生阿华和二花面李文茂。阿华其人素享盛誉：佛山琼花会馆每年祀神，“数十年来惟武小生阿华一人捧神像，至今无以易之。

阿华声容技击，并皆佳妙，在部中岁俸盖千余金云”（《梦华琐薄》）。李文茂也名扬一时：“李文茂，优人也。……所谓本地班者，院本以鏖战多者为最，犯上作乱，恬不为怪。文茂素骁勇，善击刺，日习焉。”（同治十一年《南海县志》）据说李文茂擅演的剧目有《芦花荡》、《王彦章撑渡》等。

早在乾隆年间，粤西“下四府”（指高州、雷州、廉州、琼州四府）的演戏活动便很频繁，每年逢关帝、天妃、冼夫人一类神诞，均“演戏迎神”，一年四季还有“演戏曰做年例”等诸多习尚。道光年间，“下四府”地区的子弟也组织了本地班，史料记载道光初年有电白县人郭观陇带领戏班逐日到各村演出；实地调查还得知道光末年出现了以武生星为班主的得德升班。本地班这时出现了“广府班”和“下四府班”（又称“过山班”）的区别。

咸丰初年，西方资本主义国家在华诱掠大批华工，押骗往他们的海外殖民地为资本家积累财富，随着出国华工的大量出现，广东戏曲逐渐传播海外。当几十万华工参加美国西部金矿的开采和中太平洋铁路的兴建，便有广府班的剧团前往美洲演出。因为华族劳工在那里形成了颇有规模的群落，移民华工的精神文化娱乐需求，为广府班在海外演出提供了机遇和市场。美国陈依范著《美国华人史》对此作了有力的证明：“华人带来了在艰难困苦之中赖以生存的民间文化。刘易斯·克拉普描述了她在矿工居住区见到的弹唱艺人和伶人，辗转流传破旧不堪的书籍，……而这一切使人们有可能在长期困于风雪和暴雨、道路无法通行、与世隔绝和忍饥挨饿的情况下文明地生活（刘易斯·克拉普：《从加利福尼亚金矿发给雪莉的信，1851—1852》）。支撑着华人生活的还有那些吹拉弹唱的民间艺人和说书人，……从旧金山来的青年男演员（当时尚无女演员）经常

来往于巴特和玛丽斯维尔等矿区，演出传统的舞蹈和折子戏。”“旧金山是矿工们的休息和娱乐中心，在萨克拉门托一家华人杂货店的后堂里曾上演过一出木偶戏，这是美国华人演出的最早的戏剧之一。旧金山的娱乐活动经常有这类演出，这为后来的‘鸿福堂’剧团打下了基础。这个拥有一百二十三名成员的华人剧团在美国大剧院（1852年10月18日）首次登场，上演粤剧，大获成功。于是剧团从中国买进了剧场建筑材料，于年底在唐人街建起了自己的剧场。我们还听说，1853年夏天，在朴次茅斯广场演过一出中国式的《庞奇与米迪》（可能是一出木偶戏）；1854年，在一家‘华人舞厅里，身着华美戏装的演员在此表演舞蹈’，另外，还有使观众目瞪口呆的戏法与杂技表演。1860年，在联邦剧院上演了一出中国喜剧《汾河湾》。上演粤剧的华人剧院很快就成为旧金山颇为引人的地方之一。查尔斯·诺德豪夫1872年在一篇文章中明确指出，中国戏是每个去旧金山的旅游者都必看的。”清末苏州人王韬在《漫游随录》记载：同治六年（公元1867年）第二届巴黎世界博览会期间，“有粤人携优伶一班至，旗帜鲜明，冠服华丽，登台演剧，观者神移，日赢金钱无算。”“有法国某伯爵尽售其装束去，约万数千金。”广府班除在美洲、欧洲演出之外，还频繁演出于东南亚的多个国家。清朝咸丰七年（公元1857年），广府班艺人在新加坡成立了自己的行业组织“梨园堂”，并于1890年改称“八和会馆”。根据1881年新加坡的官方统计，新加坡共有二百四十名演员，其中广府班艺人占了大部分。光绪十三年（公元1887年）派驻新加坡的清朝官员李钟珏，在他所著的《新加坡风土记》里更具体地记述了在当地演出的剧种、戏班和票价的情况：“戏园有男班，有女班。大坡共四、五处，小坡一、二处，皆演粤剧。间有演闽剧、潮剧

者，惟彼乡人往观之。戏价最贱，每人不过三、四占，含银二、三分，并无两等价目。”这些在国外演出的戏班，被称为“州府班”。

咸丰四年（公元 1854 年），李文茂率领红船子弟与天地会陈开所部一同在佛山、广州及西江流域一带响应太平天国起义反清，佛山琼花会馆被毁，清朝政府“严禁本地班，不许演唱”（同治十一年《南海县志》）。本地班艺人或逃亡省外、海外，或搭班于外江班，或冒称“京戏”演出。咸丰八年、十一年，李文茂、陈开先后败死，清廷禁令稍弛，本地班乘机再度兴起，“不六七年旋复旧”（《南海县志》），时间当在咸丰末年或同治初年。本地班复兴后的演出，湖南杨恩寿在《坦园日记》中有所记载，他在同治四年、五年，先后在广西梧州和北流的粤东馆，观看粤东天乐部、乐升平部，廉州广班和乡间新集部演出的“粤东土戏”《六国封相》、《还阳配》、《天姬送子》等。他描绘《六国封相》演出时“登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇，惟土音是操，啁杂莫辨，颇似角抵鱼龙”。此外还看了大量与外省戏班故事相同的剧目，如《汾阳上寿》、《黑风帕》、《满床笏》、《夜送寒衣》、《胡迪骂阎》、《问卜》、《沙陀》、《捡柴》、《龙棚》、《刺梁》、《困曹》、《庙会》等。于此可见戏班之大和演出之盛。同治七年，本地班在广州建成吉庆公所，此时，已有第一班普丰乐、第二班周天乐、第三班尧天乐的称谓；还有“到处扬名不等闲”的“普天乐和丹山凤”。现在尚存同治年间刻印的剧本《寒宫取笑》、《陈姑自尽》、《百里奚会妻》等。复兴后的本地班不但比原来更加壮大，而且逐步取代了外江班在广州城内的地位，已能进入官署的“上房”演唱，连两广总督瑞麟的亲属都不爱看外江班而要点看广东本地班。这时本地班演唱的声腔曲调更是出现诸腔杂陈、雅俗共赏的盛

况。时人以诗词咏唱这种盛况道："珠儿珠女，雅善赵瑟，酒酣耳热，遂变秦声"；"吴歈甫奏，明灯转华，楚竹乍吹，人声忽定"："算昆腔近雅，已成习熟，秦声虽壮，究欠温柔"；"铁板铜琶属女郎，珠江沸耳听宜黄"；"生长蛮村操土音，漫作竹枝长短吟"（道光八年出版《粤讴》的序、跋）。同治、光绪年间，本地班"逐日演戏，皆有整本。整本者，全本也，其情事联串，足演一日之长。……如开场首出，必系蕃酋入寇，边将鏖兵。继则议国是于大庭，党分牛李；设阴谋于私第，迹类操温。衅端每起于红颜，逆状胥呈于蓝面。拔剑喧争于殿上，汉家之朝礼全无；带甲大索于宫中，秦国之奸人斯得"。并且出现"村市演唱，万目共瞻"的盛况(《荷廊笔记》)。光绪十五年（公元1889年），八和会馆在广州黄沙落成，继佛山琼花会馆之后，本地班再度建立了自己的同业组织，标志其活动中心从佛山转移到广州。

这个阶段的本地班，比之李文茂起义前发生了很大的变化。声腔吸收了二黄，能以梆子、二黄为主，兼用大腔（地方化了的高腔和昆腔），演出丰富多彩的剧目，例如日、夜场例戏用大腔演出《六国封相》、《仙姬送子》和《敬德钓鱼》、《十朋祭江》等；正本戏则演出梆、黄剧目"江湖十八本"《一捧雪》、《二度梅》、《三官堂》、《四进士》等，"新江湖十八本"《西河会》、《黄花山》、《双劫缘》、《和为贵》等，"大排场十八本"《寒宫取笑》、《三娘教子》、《三下南唐》、《打洞结拜》等。上述几个"十八本"，既是本地班常演的基本剧目，也是著名艺人的看家戏。这时的表演脚色分为武生、正生、小生、小武、总生、公脚、正旦、花旦、净和丑十大行当，表演时着重武生和小武行当，富有刚健、粗犷的特色。同治年间，武生新华、小武崩牙启、小生师爷伦、花旦勾鼻章、丑鬼马三；光绪

年间武生公爷创，小武东生、周瑜利，小生阿聪，花旦仙花发、肖丽湘，丑生蛇公礼等，均享有盛誉，是这一时期有代表性的演员。不少艺人具有单脚、筋斗、踩蹺、滑索、高台等绝招，武打用南派武功。角色登场，生脚常用小跳，旦脚多用拗腰。服饰华丽，化妆朴素，脸谱基本为黑白二色。

从光绪年间至清末，在广州先后建成河南、广庆、海珠、乐善、南关等戏院，戏班进入戏院售票演出。跟着出现了专事经营戏班演出的戏班班主，其后出现调制戏班演出的宝昌、宏顺、怡顺、太安等公司。主要在广州、香港、澳门的戏院演出的“省港大班”，许多都掌握在这些公司的手上。这时，本地班广泛分布各粤语方言地区，除了主要活动于粤中及西江一带的广府班和活动于粤西的下四府班之外，还有惠州班、北江班、水尾班等，数量难以统计。广府班出海赴东南亚、美洲演出的为数日多，如 1892 年广府戏的黄龙（译音）剧团就在美国、加拿大的华族聚居地演出多时。本地班在频繁演出中呈现出鲜明的艺术特色：剧目方面产生了源自地方题材、饶有剧种特色的《山东响马》、《梁天来》等，为了适应市民口味和剧场演出而更多编演华丽奇巧的生、旦戏。唱腔音乐注重板腔的灵活变化和吸收民间曲调入戏，把原来梆子、二黄两种唱腔分开使用改变为混合运用。表演方面“广州班为全省人士所注目，其名优工价，至于二三千金，声价甚高，然大概以擅演男女私情……为第一等角色”；“至于夜间者，所谓出头，则尽是小姐、丫环、公子，专显花旦、小生之手面”（1903 年美国旧金山《文兴报》载无涯生《观戏记》）。省港大班实际只重武生、小武、小生、花旦和丑五行，其他行当逐渐成为次要行当；由于演文戏的比重大，有时小武也常兼演文戏，后来，出现了“文武生”这个新的称谓。各班竞演新戏，剧本需求量大，开

始出现专职的“开戏师爷”（即编剧者）。下四府班这时仍擅长表演武生、小武担纲的正本戏，保持着火爆炽热、粗犷质朴的艺术特色。

辛亥革命前后，帝国主义侵略日亟，国难深重，民主革命思潮澎湃，影响一些艺人参加孙中山倡建的同盟会，有些还参加了武装起义。革命党人团结一批记者、学生、工人、店员等组成志士班，通过改良粤剧，宣传反清革命。从光绪三十年（公元 1904 年）起先后出现优天社、优天影社、振天声社等二十多个志士班。他们通过编演《文天祥殉国》、《熊飞起义》、《黑狱红莲》、《火烧大沙头》、《虐婢报》等改良新戏，歌颂民族英雄和革命志士，抨击官场黑暗和封建恶习。这些改良新戏“剧本多是讽刺时事，很含有些革命性，形式多采时装，规矩还是旧的。因为很新鲜，一时可以给社会人新一新头脑，倒很站得稳。……这算是改良粤剧的先声”（1929 年出版《戏剧》二期载《怎样来改良粤剧》）。志士班演出的改良戏本受到人们的欢迎，一般粤剧戏班也仿效搬演，影响所及，遂形成颇具规模的粤剧改良活动。光绪三十四年（公元 1908 年）慈禧和光绪帝同年病亡，清廷借口“国丧”，禁止演戏娱乐，部分粤剧艺人被迫流散南洋，振天声剧社在南洋积极为革命义演募捐，于新加坡“晚晴园”受到孙中山接见。孙中山先生认为“振天声初到南洋，……同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见。”剧社全体人员加入了同盟会。

中华民国初期，粤剧戏班除了演出清末流行的传统戏和“排演爱国新剧”之外，还根据外国戏剧、小说改编演出《海盗名流》、《万古佳人》、《半日良心》等剧目。上演新编剧目时逐渐多用方言俗语，试行“子喉”（假嗓）改“平喉”（真嗓）的唱法，促使梆子、二黄的腔调和唱法发生变化，吸取民间说

唱音乐入曲，从而发展了唱功戏；为了协调音律，在乐队中增加了伴奏乐器。表演方面，“如台步身形造工姿态，渐轶前人矩矱，而表情真挚，科白紧醒，切合现实，则已显见进步”（麦啸霞《广东戏剧史略》）。在舞台美术方面，借鉴话剧的技巧技术，逐渐趋向生活化。这时的粤剧戏班有祝华年、人寿年、环球乐等号称“三十六名班”。1922 年出版的《中华全国风俗志》这样介绍粤剧：“广东省城有戏院四所，曰河南、曰海珠、曰乐善、曰东关，均演粤剧。……平时售价，有贵妃床对号（即上海之特别正厅）及头二三等之别，自一毫至一元不等。若遇名伶奏技，则更为昂贵。至戏剧内容，大抵重文而轻武，或武生绝少，戏亦不多。所演各戏，皆从头至尾，一夜演完。近年以来，亦颇注重布景。然戏馆之建筑，既不适法，布景亦不能完备。惟伶人所用服装，则争奇炫异，推陈出新，绚丽异常。”这时的粤剧较前期发生了显著的变化：（一）舞台语言由“官话”逐渐改唱广州白话；（二）戏班由全男班或全女班转变为男女合班；（三）唱腔结构由板腔、曲牌并用变化为板腔、曲牌连缀；（四）演出场所从以广场演出为主变化为以剧场演出为主；（五）艺术上形成了薛（觉先）、马（师曾）、桂（名扬）、廖（侠怀）、白（驹荣）等艺术流派。

1919 年至抗日战争前夕，广东的地方经济相对繁荣，娱乐事业兴旺，粤剧需以变革求新的精神与方兴未艾的电影进行竞争，各种艺术因素都发生了重大的变化。有人评论这时的粤剧：“继昆曲乱弹之传统，集南北戏曲之大成，以平剧为老兄而以电影为诤友，发挥民族性的趣味与地方性的灵敏，其感应力之伟大与娱乐成分之浓郁，在中国，可与平剧异曲同工。”（《广东戏剧史略》）

众多粤剧戏班彼此竞争，为了争取观众，频开新戏，剧目

内容包含了古今中外的题材。新编剧目数以千计，其中瑕瑜互见，一些剧目反映了当时的时代气息和审美情趣。代表一时风气的剧目有《泣荆花》、《姑缘嫂劫》、《佳偶兵戎》、《白金龙》、《贼王子》等。对于1933年广东省政府社会局禁演神怪剧《龙虎渡姜公》的举动，有人赞同说："顾此两年中，其造成社会之迷信怪诞心理，又何可胜数。"

粤剧音乐在这一阶段经过多方面变革而发生更重大的变化。舞台语言基本上由戏棚官话改为广州白话，并生动灵活地运用口语，不但加强了唱腔的地方情调，而且进一步推动平喉唱法的发展，至1931年前后，平喉唱法风靡粤剧剧坛。唱腔仍以梆子、二黄为主，昆腔、弋腔只在过场音乐或演出例戏时使用，原有的规律逐渐突破，风格也发生变化，在总体上已经大异于原本的腔调。梆子、二黄腔创造了新的板式和句式，还把民间流行的木鱼、南音、粤讴、板眼等曲调运用于唱腔音乐，能把多种声腔利用曲调连缀结合板式变化的方法去综合运用。还在原有的民族伴奏乐器的基础上，增加小提琴、萨克管等西洋乐器。唱腔音乐更加变化灵活，旋律优美。麦啸霞分析这时粤剧腔调的演进是："急者舒之，缓者振之，冗者简之，疏者密之，本质之演变也；东涂西抹，铸古溶今，水调山歌，广搜博采，外调之融合也；推陈出新，艺心独运，声情兼至，灵感偶抒，新声之创作也。三者各有成就，进化无悖天演。……小曲新声，柔靡泛艳，达于极点；加以乙反变徵之声，欧美爵士之调，缤纷极致，变化益奇。"（《广东戏剧史略》）

有名的粤剧戏班如觉先声、太平、胜寿年、大罗天、日月星等，彼此剧本有异，风格各殊。还有李雪芳领衔的群芳艳影班、苏州妹为首的镜花影班等全女班。在生行和丑行逐渐形成

薛觉行、马师曾、白驹荣、桂名扬、廖侠怀的流派唱腔以及一批深受观众欢迎的演员。1933年香港取消男女合班禁令，广州随之仿效，女花旦地位上升，四、五年后男女合班大行其道。众多剧团之中，以薛觉先为首的觉先声剧团和由马师曾领衔的太平剧团影响最大、改革建树最多。薛觉先以“融会南北戏剧之精华，综合中西音乐而制曲”作为改革粤剧的宗旨。马师曾则主张“探讨人心的深邃，表现生活的原力，放着胆子，打倒千百年的老例”。薛、马领导的剧团上演过许多家喻户晓的剧目，造就了一批粤剧后继人才，他们还是“伶影两栖”，都从电影汲取了艺术营养。

这时的粤剧表演艺术既汲取、运用京剧的武打和做功、打击乐，也借鉴话剧、电影讲究真实和接近生活的表演方法，增强丰富了表现手段，表演风格渐趋细腻，舞台生活气息有所加强，但是表演的虚拟性、程式性、歌舞性则有所丢失。戏班的演员结构由行当制变化为台柱制，每班设武生、文武生、小生、正印花旦、二帮花旦、丑生共“六大台柱”，每个戏要凑齐“六柱”都有角色，并按“六柱”对观众不同的号召力分摊不同的戏分。由于“六柱”实际只有四行，丢失了许多行当及其表演艺术，不少传统戏也因无法凑合“六柱”的需要而不能上演。

舞台美术借鉴京剧、电影的化妆，学习京剧的脸谱，布景从一桌二椅发展为软景、硬景兼备，设计水平、绘景技术都有所提高。舞台美术的风格则大多趋向写实，同时也出现脱离内容、妨碍表演的大堆头布景，甚至发展到以华丽的布景招徕观众。服装则“粤尚顾绣，大率金线为贵，于是金碧辉煌，胜于京沪所制。自欧美胶片输入，光耀如镜，照眼生花。梨园名角，竞相采用，奇装异服，侈言摩登，斗丽争妍，渐流诡杂”

(《广东戏剧史略》)。

随着戏班兴旺，戏院进一步增多和完善，市内几家百货公司还先后在天台增设游乐场，主要以全女班演出的粤剧吸引观众。继经营戏班演出的班主和公司之后，依赖戏班为业的戏院院主、戏箱和灯箱箱主、红船船主应运而生，一些烟赌行业趁机对艺人横加盘剥。省港大班因为班务繁忙而扩充组织，每班增至一百四十六人，运载戏班的红船除原来的天、地二艇外，还增加两只“画艇”装运舞台布景用具。

1929 年广东省政府拨款建立广东戏剧研究所，并附设戏剧学校，至 1931 年 11 月结束。欧阳予倩任所长，后还兼任校长。广东戏剧研究所编辑出版的《戏剧》双月刊，秉承“艺术为人生”的主张，宣传“戏剧运动是革命的事业”的观点，提倡写实主义的社会剧和民众戏剧，并发动社会各界“合着去建设粤剧的新生命”，做了有益的工作。戏剧学校“以养成学艺兼优、努力服务社会教育之演员，建设适时代为民众之戏剧为宗旨”。1929 年，广东省改良戏剧研究会提出“提倡科学化、民众化、革命化的艺术教育，以破除一切宗教思想的谬见，养成团结协作之精神，确立革命的人生观”等十条改良戏剧的实施原则。1933 年开设的广东省立民众教育馆，虽有编辑剧本、利用粤剧进行宣传、组织改良粤剧协会等工作项目，然而“能采纳切实执行者，实为凤毛麟角”。

在这个阶段中，由于五四运动传播的新思想、新文化以及中国共产党领导的工农运动的影响，粤剧也受到濡染而有所行动。1925 年开始的省港工人大罢工中，广州工人代表会属下的工人剧社和海员剧社，曾演出鼓舞工人斗志的《工人封相》、《段祺瑞败走绝龙岭》等剧目。1927 年爆发的广州起义，粤剧优伶工会和普福工会等都有成员参加武装斗争，有些在起义中

英勇牺牲。

抗日战争期间，由于战争破坏，经济萧条，人心不稳，全省娱乐事业衰微，粤剧演出也不景气。抗日战争前夕，粤剧戏班已鲜有敢在吉庆公所“挂起长期水牌（约期一年）”招揽演出者。日本侵略军逼近广州，多数艺人避难香港、澳门，粤剧活动的重心转到香港。在全民抗战热情的鼓舞下，一些戏班和艺人也萌发起爱国救亡的意识。如薛觉先领衔的觉先声剧团演出新戏《貂蝉》时申明剧旨说：“欲使吾民以爱国之热忱，挽狂澜于既倒，不有斯作，何以洽衷，观者取其意义而护其精神，抗战兴邦，赖此多矣。”马师曾领导的太平剧团演出《卫国弃家仇》、《洪承畴》、《汉奸的结果》等剧目，具有宣传抗敌救国、痛骂汉奸无耻的内容。有“爱国艺人”之称的关德兴，本着“粤剧应该上火线”的信念，于1939年、1940年组织粤剧救亡服务团和广东省动员委员会戏剧宣传团，在前线、后方进行抗日宣传。在香港的许多粤剧艺人，通过义演义唱、捐钱献金等行动，支援前线抗日战士和救助后方苦难同胞。

日本侵略军占领香港后，威逼利诱艺人登台演出，不少艺人潜走澳门，从澳门经广州湾（今湛江市）转往两广未沦陷区演出谋生。许多有名艺人曾在广州湾驻足登台，使粤西地区的粤剧演出一度兴盛，影响该地戏班搬演省港班传来的流行剧目，艺人习唱其流行唱腔，省港班的服饰、布景、灯光也逐渐见诸粤西粤剧舞台。日本侵略军占领广州后，粤剧艺人流离失所。在号称战时省会的韶关市，艺人曾演出《桃花扇底兵》等影射国民党消极抗日的剧目。在广东境内未沦陷区坚持演出的戏班中，比较有名的是马师曾、红线女的抗战剧团、胜利剧团，上海妹、半日安、吕玉郎的大中华剧团。在广州周围演出的太上、锦添花、日月星等戏班，虽然各自拥有名角和代表剧

目，但处于日本帝国主义的统治下，兼之演出只为谋生，演出剧目大多取材流行的电影、小说，不少剧目对曲调选择不严，随意塞进各种“流行曲”、“时代曲”，西洋乐器也愈用愈多。表演上的“六柱制”走向极端，发展到文武生和正印花旦常常脱离剧情和人物，对着扩音器大唱冗长的“主题曲”，助长了重唱功轻表演的风气。

解放战争时期，人民群众经历八年抗战的离乱之后重整家园，娱乐事业逐渐恢复。但是受到殖民地文化的影响，又要与美国电影在竞争中求生存，加之戏班老板追求高额利润，演员追求高额酬金，粤剧滥编滥演的倾向日趋严重。抗日战争胜利后的头一年，胜利、觉先声、花锦绣等省港大班，虽然搬演战前流行的《刁蛮公主戆驸马》、《冰山火线》、《花王之女》等剧目，仍有相当观众；但也依靠花旦着游泳装于“酒池”沐浴的《肉山藏妲已》、耗资千万装置机关布景的《铜网阵》，以及《僵尸拜月》、《古刹食人精》一类剧目去招徕观众。由于社会动荡，经济崩溃，电影又抢去许多观众，其间虽然在粤剧《风火送慈云》、《甘地会西施》等剧中出现过嘲讽“劫收”的警句和抨击贪官污吏的言论，还产生何非凡主演的《情僧偷到潇湘馆》连演三百多场的“奇迹”，但终于无法扭转粤剧低迷的颓势。

在解放战争期间，中共香港分局属下的香港文委，联络团结在香港的一些演员和编剧，引导他们学习解放区有关旧剧改革的方针政策，研究粤剧改革问题，并把《九件衣》、《血泪仇》等剧本改编成粤剧，为广州解放后的戏曲改革工作做了准备。

1949 年 10 月 14 日广州解放，12 月 20 日胜利粤剧团在广州军事管制委员会文艺处的帮助下首演《九件衣》，评论界誉

为“粤剧革命的第一声号炮”。从1950年开始，广东省文教厅和华南文联着手进行粤剧的“改戏、改人、改制”工作。在改戏方面提出了“好看有益”的要求，鼓励剧团上演内容健康的新剧目，与艺人共同修改旧剧目，停演有毒素的坏戏。粤剧的演出市场很快出现了一批“新粤剧”，其中既有根据解放区流行剧目改编的《九件衣》、《白毛女》等，也有根据现实斗争生活创作有《木头夫婿》、《愁龙苦凤两翻身》和新编历史故事剧《刘永福》等。据不完全的统计，1952年全省有粤剧团三十二个，从业艺人近三千。剧团的改人、改制工作，主要是废除旧戏班不合理的规章制度，帮助剧团从班主制改为共和制，教育艺人树立为人民服务思想，提高艺人的社会地位，协助失业艺人组成剧队参加城乡的宣传工作，解决艺人就业问题等。这些活动大大提高了艺人的觉悟，如1951年的全民抗美援朝行动中，广州市曲艺大队和其他粤剧、曲艺艺人踊跃上街宣传，还举行义演筹款和捐钱购买飞机、大炮；梁荫棠、靓少佳、马师曾等带头参加粤剧改革，所演剧目受到观众的热烈欢迎。

但是历史遗留下来的复杂问题，不是一时就能彻底认识和清理的，粤剧滥编滥演的问题仍比较严重，改革的力度和深度也有所局限，从广州解放至1952年，在广州剧场上演的剧目竟多达一千七百多个。1952年冬，在中南区第一届戏曲观摩会演和第一届全国戏曲观摩演出大会中，虽有一些著名演员的表演受到奖励，但粤剧作为一个剧种，被批评在过去走上丧失自己的民族传统，染上商业化、买办化的恶劣习气，把艺术变成商品的危险道路。会演结束后，中共中央华南分局宣传部组织粤剧界进行长达四个多月的传达学习，使上下一致、痛下决心进行改革。提出“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”的口号，决心纠正单纯追求票房价值、不顾社会效益

的倾向，清除殖民地文化的恶劣影响，积极挖掘和继承优良传统，并在传统的基础上不断革新。1953 年 2 月，组建广东省粤剧团和广州市粤剧工作团。4 月 8 日成立广东省、广州市戏曲改革委员会，加强对全省戏改工作的领导。同时要求省、市粤剧团在戏改工作中发挥带头示范作用，还派遣一批新文艺工作者参加戏改工作。同年 8 月《人民日报》发表《全国戏曲会演以来的粤剧界》一文，指出粤剧界经过这次学习活动，已初步重视粤剧的优良艺术传统和美丽的地方色彩，并且认识整理粤剧遗产的重要性，“就是在这一思想基础上，粤剧舞台上出现了一些新的气象”。

1953 年至 1957 年，粤剧工作出现了新的面貌。文化部门和戏改会对澄清剧目混乱现象、提高戏曲艺人和戏改干部的思想艺术修养、研究舞台艺术革新、加强对剧团的领导和管理等方面，都做了许多有效的工作。1954 年广州市粤剧第一届观摩演出的总结报告，指出了几年来粤剧改革的成绩：出现了一些现代戏和古装戏的比较优秀的剧本；一批知名演员的表演艺术有了改进和提高，涌现了一批有才能、有前途的青年演员；一些剧团能团结合作去创造整体性的艺术；建立导演制度后有了严肃认真的排练，提高了演出艺术质量；音乐方面注意对传统的继承和革新；舞台美术逐渐净化和美化。存在的缺点是：有些剧团和艺人对商业化、殖民地化思想的侵蚀警惕不够，继承学习传统艺术的工作做得不多，创新的步子也迈得不大。

1956 年 4、5 月间，广东粤剧团赴北京演出，由马师曾、红线女、新珠、李翠芳等演出《搜书院》、《秦香莲》、《单刀会》、《夜送寒衣》等剧目，集中展现了新中国成立后粤剧经过改革所取得的成果。党和国家领导人刘少奇、周恩来、邓小平等观看了演出，领导和专家一致肯定粤剧改革所取得的成绩，

认为《搜书院》有很高的艺术成就。5 月 17 日周恩来总理在关于昆剧《十五贯》的座谈会上鼓励粤剧工作者在正确的道路上奋斗，他说："粤剧也是受了批评以后奋斗出来的。广东粤剧团代表在中南区会演时受了批评，参加全国戏曲观摩演出后，回去就革新。1954 年我看了粤剧，演得比较好，有很大进步，现在行家马师曾回来了，气象就更不同了，更提高了。粤剧也有它自身的发展历史，过去我们只看到它的缺点，要求过高，对粤剧的艺术性和人民性忽视了。现在他们埋头苦干，不怕受挫，和老艺人结合搞改革，局面立即改观，使粤剧发出了新的光彩。"他最后说："昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应受到重视。"(《周恩来选集》下卷)

粤剧的新的光彩、新的面貌体现在各个方面：剧目创作多姿多彩，整理传统戏时剔除其封建性的糟粕，发扬其人民性、民主性的精华，编写新戏时从生活和内容出发，力求好看有益；先后整理出《二堂放子》、《平贵别窑》、《昭君出塞》、《苦凤莺怜》、《胡不归》、《秦香莲》、《梁天来》、《马福龙卖箭》、《三帅困崤山》等优秀传统剧目，创作改编了《搜书院》、《柳毅传书》、《红花岗》、《刘胡兰》等优秀的古装戏和现代戏。唱腔音乐坚持继承革新传统和保持剧种特色，恢复以梆子、二黄为主体，克服了滥用小曲、流行曲的芜杂现象；对乐队作了合理的调整，从人员编制到乐器配备，都注意了民族乐器和西洋乐器的合理使用，充分发挥粤剧既能慷慨高歌又擅浅斟低唱的艺术魅力。表演艺术提倡整体的艺术创造，鼓励演员勤学苦练，唱、念、做、打全面发展，恢复戏曲表演的优良传统，建立导演制，净化和美化舞台形象；新中国成立前已经成名的表演艺术家白驹荣、老天寿、新珠、曾三多、马师曾、薛觉先、靓少佳、罗品超、文觉非、品玉郎、郎筠玉、红线女等的表演

艺术都有新的创造和发展。青年演员罗家宝、林小群、陈笑风、谭天亮等开始崭露头角。舞台美术提倡按照戏剧内容和表演艺术需要，发展多种风格的布景；运用声、光、电技术表现戏剧场景和制造舞台气氛、突出人物形象等，有了很大的进步和提高；废弃了僵硬笨重、迷离目光的全胶片戏服，恢复顾绣服装，按照历史年代与人物身份扮相装身。粤剧艺术的发展提高，也促进了粤剧事业的发展，1956 年全省的粤剧团，已由 1952 年的三十二个发展为七十三个。1957 年 8 月，广东省广州市戏改会协助中国戏曲研究院在广州举办文化部第三届戏曲演员讲习会，有力地从思想上、艺术上帮助了整个粤剧界的提高。

这段时间的粤剧改革，在取得重大成绩的同时，也出现一些失误。1953 年和 1956 年，广东文艺界对整理演出的粤剧传统戏《山东响马》及由该剧联系到整理粤剧遗产问题，两次展开长时间的争论。有人武断地批评该剧"实际上是一个主题思想混乱、情节前后矛盾、人物性格模糊的不伦不类的坏戏"，据此指责粤剧改革工作"走入歧途"（1953 年 3 月 19 日《南方日报》载《走入歧途的粤剧〈山东响马〉》）。当时领导戏改工作的三位负责人后来在《我们对〈山东响马〉讨论中几个问题的看法》一文指出：这个戏不是坏戏，但也不能说是一个思想性、艺术性都很高的好戏；1953 年发表的对这个戏的批评文章，对整理民族遗产起了消极的作用。但是由于有关领导部门进行行政干预，压制一方的意见，使艺人对发掘和整理传统剧目产生疑虑而畏缩不前，"以后便索性丢下了自己的传统剧目和传统艺术不去整理，但求息事宁人地去移植其他兄弟剧种的现成东西了"（1956 年 9 月号《作品》载《齐放与独放，争鸣与独鸣》）。他们的意见反映了当时的实际情况，压制批评的

结果是导致粤剧舞台在剧目和表演上都产生了比较单调贫乏的状况。

1956年文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议，提出“破除清规戒律，扩大和丰富传统戏曲上演剧目”；1957年，文化部又召开以“开放戏曲剧目”为中心议题的第二次全国戏曲剧目工作会议，接着发出开放“禁戏”的通知。广东同全国许多地方一样，出现了戏曲剧目的一些混乱现象，对此，有关领导无端地把责任归咎于负责粤剧改革的干部，还把这些干部在关于《山东响马》一剧的争论中发表的正确意见以及1957年鸣放高潮时发表的有益言论拿来新账老账一起算，又一次指责“粤剧改革迷失方向”，对几位坚持不同看法的戏改干部给予错误的处分。同年在反右派斗争中召开的广东省粤剧团团长会议和广东省粤剧地区部分剧场经理会议，宣布立刻在剧团开展社会主义教育运动，如同其他文艺界一样，将反右派斗争扩大化，错误地处分了一些剧团干部，还把一批粤剧编剧和戏改干部错划为“右派分子”。这些失误，使粤剧工作遭受不应有的挫折。

1958年至1965年，粤剧工作走在一条曲折的道路上，工作有成有败，问题有喜有忧。

1958年3月初，毛泽东主席在广州中山纪念堂观看了粤剧折子戏的演出，并与演员、观众见面。同年11月1日，在广州的省属、广州市属粤剧团合并成立广东粤剧院，该院担负“在‘百花齐放、推陈出新’的方针指导下，加强艺术实践，繁荣创作，培养人才，研究改革，发展粤剧艺术，让粤剧为人民服务”的任务。同年12月上旬，该院由马师曾、红线女领衔赴武昌为中共八届六中全会演出《关汉卿》。1959年9月、10月间，广东粤剧院赴京参加庆祝新中国成立十周年文艺献

礼演出，党和国家领导人刘少奇、周恩来、贺龙、叶剑英等出席观看，并与演员合影。同年 8、9 月间和 1961 年 2、3 月间，由广东粤剧院组成的中国粤剧团先后到朝鲜民主主义人民共和国和越南民主共和国进行友好访问演出，1960 年 2 月，还到澳门演出。朝鲜金日成首相两次观看《关汉卿》，赞扬“戏的思想性很高，充满了爱国主义精神”。《刘胡兰》是出国演出的第一个粤剧现代戏，在越南也获得很高的评价。澳门同胞看到面目一新的粤剧后，赞扬“祖国粤剧经过十年改革，确是不同凡响……不愧为正宗粤剧”。1959 年和 1960 年，先后成立广东粤剧学校和广东粤剧学校湛江分校（后改名湛江地区戏剧学校），粤剧历史上第一次有了培养接班人的综合性专业学校。

1958 年 5 月举行的中国共产党八届二中全会通过“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”的总路线，在“大跃进”的形势推动下，有关领导部门提出“创作也应该做到多、快、好、省”，大放文艺“卫星”，“以现代戏为纲”等号召，全省很快掀起了戏曲反映现代生活的热潮。在 1958 年的全省戏曲现代剧目会演和 1959 年的广东省文艺会演中，虽然也产生了《血染红花岗》、《崇高的职业》等较好的现代戏，但是整个粤剧舞台却出现剧目贫乏、色彩单调、艺术质量下降的现象。1959 年 5 月周恩来总理作了《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》的讲话，其后文化部又提出在戏曲工作中实行“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”的剧目政策，才纠正了 1959 年的偏向。在这几年的曲折前进中，粤剧也还产生了一批优秀剧目，如整理传统剧《荆轲》、《三件宝》、《赵子龙催归》、《十奏严嵩》，创作或改编的历史剧和现代戏《关汉卿》、《寸金桥》、《金鸡岭》、《李香君》、《山乡风云》等。马师曾、红线女在《关汉卿》中饰演的关汉卿、朱帘秀，红线女、

罗品超在《山乡风云》中饰演的刘琴、黑牛的艺术形象，都获得了很高的声誉。

1961年后，为了贯彻文化部《关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知》精神，广东省文化局和中国剧协广东分会联合组成广东省粤剧传统艺术调查研究班，经过两年多的工作，挖掘了大批传统剧本、唱腔音乐、表演艺术和历史沿革等方面的资料。这是粤剧历史上一次动员人力最多、经历时间最长，有组织有计划地对粤剧传统艺术遗产进行全面挖掘的工作。后来从这批资料中编印了《粤剧传统剧目汇编》二十五册，收清代至民国初年剧本一百三十二个；《粤剧传统排场集》一本，收文行、武行、丑行的表演片断（排场）一百四十五段；《粤剧传统唱腔音乐选辑》九辑，内容包括粤剧现存高腔、昆腔戏的唱腔和锣鼓，粤剧伴奏曲牌，粤剧前期唱腔，专用专腔等；还拍摄编印了南派武功《木人桩》、《大牛炳的二花面工架》等。

1960年至1962年，广东省文化局和中国剧协广东分会先后举办了粤剧剧目创作座谈会、全省戏曲编导观摩座谈会、广东省粤剧编剧讲习会和广东省戏曲理论工作座谈会，研究探讨传统剧目的推陈出新、戏曲反映现代生活、新编历史剧的古为今用、戏曲的作用和悲剧问题等。其中影响较大的是1962年对“投其（小市民）所好”问题的争论。一些粤剧编剧认为粤剧的主要观众是小市民，粤剧的发展道路应是“投其所好，力求健康，逐步提高”；另一些编剧指出，投小市民观众之所好，降低剧目的思想内容水平，这种做法已经成为粤剧前进中的绊脚石。在一段时间内对“投其所好”的主张进行了批评，还联系当时上演的粤剧《阴阳河》、《王大儒供状》等展开热烈的争论。

1962年9月，中国共产党八届十中全会作出“千万不要忘记阶级斗争”的决定，进一步强调文艺为阶级斗争、为政治运动服务。1963年3月9日，中共中央中南局第一书记陶铸在《关于文艺下乡》的报告中提出：一切文艺形式都要下乡为农民和农村工作服务，要加强阶级和阶级斗争的观点，通过各种形式来反映当前现实生活和斗争。从此，创作现代戏又成为压倒一切的中心任务。1963年11月，广东省文化局举行全省支援农业优秀剧目汇报演出，演出的三十个剧目中便有二十七个是现代戏。1964年3月11日，中共广东省委负责人明确指出：今后“文艺工作的主攻方向是写现代、演现代、唱现代”。到了1965年2月20日，陶铸在中南五省戏剧界观摩学习京剧《红灯记》的座谈会上作题为《一定要演好革命现代戏》讲话时特别指出：“对传统节目，要排排队，好的保留起来，还是可以演，只是暂时不要演。现在就是要大家都编革命现代戏，都演革命现代戏，提倡大家都看革命现代戏。”于是，传统戏和新编历史剧被全部赶下戏曲舞台。1965年7、8月间，中共中央中南局在广州举行中南区戏剧观摩演出大会，演出剧目全部是革命现代戏。广东粤剧《山乡风云》和《阿霞》参加演出，《山乡风云》为粤剧表现现代生活探索了有益的经验，从内容到形式都得到观众的赞许，有文章赞扬该剧是“革命的粤剧，粤剧的革命”。陶铸在闭幕大会所作《革命现代戏要迅速地全部地占领舞台》的总结报告指出：“我们所说的全部占领舞台，既包括了所有城市，又包括了广大的农村。同时，所谓占领，是指革命现代戏要在政治思想内容和艺术表现形式两个方面都能够把传统戏彻底比垮，要做到内容好，又好看，得到广大群众的真心拥护，群众再也不留恋旧的传统戏。只有这样，才能说革命现代戏真正占领了舞台。”

废弃传统戏和新编历史剧而让现代戏“一花独放”，导致了粤剧事业的萎缩。接踵而来的全省文艺界整风运动，以及省直戏剧单位进行“集训”整顿，又挫伤了大批粤剧工作者。1966年5月开始的“文化大革命”，更使粤剧界遭受前所未有的摧残。以批判京剧《海瑞罢官》、《谢瑶环》为序幕，粤剧的代表作品及其编演者都受到猛烈批判。在“砸烂封、资、修文艺黑线”、“横扫一切牛鬼蛇神”的狂暴行动中，粤剧像全国其他剧种一样备受摧残，剧院、剧团建制被撤销，成员或下放劳动，或被迫转业，或被批斗致死致残，戏服道具和艺术资料被清除烧毁，戏曲学校也中断了教学活动。“文化大革命”期间只准“革命样板戏”在舞台上一花独放，为了“学习移植”样板戏的需要，省、地（市）一级的粤剧团于1969年后召回部分成员组成“新队伍”。江青一伙提出“移植革命样板戏是地方戏曲革命的必由之路”，污蔑粤剧是“靡靡之音，不可救药”，狂叫“粤剧革命”的标准是“非驴非马，非京非粤”。各地粤剧团被迫陆续把《沙家浜》、《智取威虎山》等搬上舞台。就在“大力普及、移植革命样板戏”运动进行之中，省内一些文艺工作者发表“移植样板戏不等于改革”、“要走自己的路”等正义言论；有些地方的群众运用粤剧形式开展自娱活动。江青接其爪牙密报后，于1974年8月18日作出批判两广文艺界攻击革命样板戏的几个“小丑”的批示，责令中共广东省委严加追查。在此背景下，9月15日《南方日报》发表社论称：“社会上的阶级敌人也公开地或隐蔽地破坏我们对革命样板戏的学习、普及和移植。而我们有些领导同志，对文艺战线上尖锐复杂的阶级斗争、路线斗争认识不足，抓得不力，因此，我省的文艺革命进展缓慢，粤剧改革多灾多难，移植革命样板戏困难重重。”此后，粤剧更进一步受到控制，远远脱离了广大

人民群众。正当江青反革命集团为了实现反革命政变计划而加紧炮制阴谋文艺的时候，1976 年 10 月，中共中央政治局一举粉碎这个反革命集团，宣告文化大革命结束，粤剧重获新生的希望。

自从中华人民共和国成立至文化大革命期间，粤剧同全国其他剧种一样，都经历了戏曲改革的各个阶段。但是粤剧改革与各个历史阶段政治运动的关系特别密切，简单化贴标签教条主义的粗暴倾向，和不分精华与糟粕全盘继承的保守行为，交替干扰着粤剧改革的进行。尤其是“左”的路线和实践，阻碍了粤剧工作的健康发展，见诸各个阶段一些重要问题的争论，便可从中窥见一斑。如：

一、粤剧改革方向的文字讨论

1948 年《华北人民日报》发表《论改革旧剧》的专论，文中指出：“旧剧是中国民族艺术重要形式之一，和广大群众有密切联系，加以新剧发展的历史还短，本身尚有缺点，在群众中还没有生根，而旧剧在群众中则保持着深厚的基础，因此改造旧剧是一个非常重要的任务，也是一个非常复杂的思想斗争。”身处香港的一批新文艺工作者，先后于 1948 年的《华商报》和 1949 年的《大公报》，发表了多篇讨论粤剧改革方向问题的文章。

欧阳予倩在《粤剧浅识》（原载 1949 年 2 月 15 日香港《大公报》）一文认为：当时的粤剧“只是殖民地经济背景之下的商业产品”；“经过封建社会百余年的孕育淘溶，早成为一座封建的堡垒。遗留下好些渣滓，放射出毒素”。文章还指出：现在的粤剧对过去的粤剧已经改了很多，无论剧本、唱腔、音乐、表演、布景都在自然地发展地在变，不过自然的演变可能很好，也可能很坏。所以不能让它无原则、无条件、无计划的

变。必须要根据正确的原则，使之朝正确的方向进展。粤剧改革的方向“应当根据反封建、反帝国主义，建立民主的、进步的心理和道德的原则，注意剧的内容，技术方面也根据这个原则以求配合。尤其音乐方面，希望有精通粤剧又懂得新音乐理论的音乐家努力加以改造”。

秦似在《粤剧改革的方向和几个实际问题》（1949 年 8 月发表于香港）的文章中，认为粤剧逐渐抛弃、离开了农村和城市的大众，投合并且依附城市消闲阶级，使粤剧原来含有的人民性一天天消失、灭亡，走上庸俗和市侩化的趋向危机的道路，而这是广东社会（特别省、港、澳及其周围）半殖民地化的逐渐加深的结果。今后粤剧改革的方向是：“逐渐肃清在粤剧艺术中盘踞已久的殖民地意识和封建意识，要研究、发现、整理、并且发展粤剧艺术原有的人民质素，并且从解放后的人民新生活不断吸取新的东西，使粤剧重新为人民大众所接受和欢迎，重新成为人民自己的艺术，为人民而服务。”具体建议是：1. 整理和检查目前流行的剧本，把它们按好坏分别开来，以利将来的演出。2. 研究旧剧的台本，这些戏里面有许多封建思想的成分，但是，也有封建气味较少的，甚至很健康的剧本。3. 把着手研究旧戏做为工作的起点，进一步产生全新的剧本。4. 只有经过演员的自我教育和自我改造，粤剧的改革才会有实际的积极性的效果。

黄宁婴的《试论粤剧改革》（1949 年 4 月完稿于香港）一文，分析了二十年来粤剧在语言、编剧、角色、布景、服装、乐器、戏班制度、小曲与唱腔等各方面的自然发展变化，指出这种变革是无原则、无条件、无计划的，没有界限能够范围它。那些所谓警世剧或伦理悲剧，“由于编剧人的出身、教养与耳濡目染的一切，旧的意识，新的事物，都市的病态，物质

的迷惑，使得这一类的戏特别容易染上浓厚的殖民地色彩，变成了半殖民地半封建的典型产物”。对于如何着手改革粤剧，黄文提出：“毫无疑义，把握着正确的历史唯物论的观点与方法，批评并纠正剧本内容的有毒的、谬误的思想意识，是当前改革粤剧的最主要也最急迫的工作。”文章的最后部分指出：对于粤剧的改革，审定剧目自然是第一步工作。依他个人所见，在所有粤剧剧本中，有利部分当然不会多，但绝对有害以致改也改不来的部分也不会占着很大的比重，只是那些加以若干修改便能变成有利至少也会变成无害的部分到占了绝大多数。应该分步骤稳妥地进行粤剧剧目的审定与修改的工作。在审定剧目、修改旧剧本与创作新剧本这三种改革工作中，后者是最重要、最长远的。肩负起这一时代的使命，去创作更完善的新剧本，是今天粤剧工作者的重大课题。

三篇文章各自提出对 20 世纪 20 至 30 年代粤剧流变的分析，对粤剧改革方向的议论，今天看来都是仁者见仁、智者见智；至于对粤剧的传统和风格特色未能做出客观公允的一分为二的科学评价，这在当时的认识水平和社会背景是可以理解的。

二、粤剧改革工作的指导思想和创作方法的讨论

1950 年 7 月 31 日，华南文联筹备委员会在广州召开粤剧界座谈会，传达文化部戏曲改进委员会关于戏曲剧目审定问题的意见。主任委员欧阳山在会上提出：“我们对粤剧改进的意见，主要的只有一点，就是：希望做到粤剧又好看又有益。”（见 1950 年 8 月 12 日《南方日报》）他在讲话中具体阐析了“好看”和“有益”二者之间的辩证关系，并且指出“好看”“不单是指灯光和胶片等，主要还是看戏的内容，在戏中要有斗争、矛盾和真实的感情等等，使人觉得不是‘做戏’。”如何

做到“有益”?“从共同纲领出发，符合共同纲领便是有益。例如共同纲领其中的一条，说明要爱祖国、爱人民、爱劳动、爱科学、爱护公共财物。只拿这一条便可以写出无数的剧本。从共同纲领出发，即是从为人民服务出发。”此外，他还谈了甄别“无益”剧目的标准，改革旧剧的办法，以及修改剧本要注意的地方。

事隔一年之久的 1951 年 7 月 29 日，何士上在《南方日报》公开发表《关于粤剧改革工作的指导思想和创作方法的商榷》的批评文章。作者认为解放后创作、改编的三、四十出新粤剧质量不高的原因，“不能不归因于这一年多来粤剧改革工作在指导思想上和创作方法上都是走了一些弯路”。批评文章指出：1. 把粤剧改革工作的指导方针确定为“好看有益”，这种提法是“轻重倒置”的，“把艺术标准放在政治标准之上”。2. 粤剧改革工作者似乎把大部分精力都放在剧本的编撰工作上，而对粤剧艺人及原有编撰人的团结教育工作做得很不够，这也是舍本逐末的做法。3. 新粤剧的创作方法毛病更多，尤以公式主义的倾向为最严重。在公式主义的创作方法支配下，人物都变成被动的傀儡；对人物的处理是一般化、概念化、不真实的；历史真实被严重地歪曲；剧情的发展不合情理。由于“指导思想不明确，创作方法公式主义化”，使得“大部分新粤剧都存在着主题不明确，涵义肤浅，人物概念化，内容一般化等毛病，因而对观众的感染力不强，削弱了思想教育的效果”。这种批评，既曲解了戏曲艺术的教育功能必须寓于娱乐作用之中的规律，又抹煞了粤剧改革工作把“好看”和“有益”结合的目标，对刚刚起步、尚在摸索的戏改工作产生了当头棒喝的消极作用。具体参加粤剧改革工作的黄宁婴在一篇未公开发表的文章中作出这样的回应：“到底是什么一种动机使得何士上

同志要采用这么一个堂皇的标准来衡量我们这些不可能一下子就改造得十全十美的东西呢？……问题就是那么简单：群众还在那里唱‘下里巴人’，何士上同志却要在那里唱‘阳春白雪’。……用高不可攀的理想来要求于今天的新粤剧是不切实际的，即使要求者是出于好意，其结果只会产生消极的作用，既不会给予任何帮助，也不会给予丝毫鼓励。”（1951 年 10 月 18 日《粤剧改革工作的一些问题——读何士上同志的“关于粤剧改革工作的指导思想和创作方法的商榷”》）

三、新粤剧《刘永福》的争论

1951 年 2 月，永光明剧团在广州演出新粤剧《刘永福》，剧情叙述 19 世纪末叶法兵侵越，刘永福领亲兵部属五百人助越抗法，初获大胜，后因美国主教史密斯从中破坏，越南王动摇，清朝政府又令刘部与法兵讲和，刘永福只得引领旧部离越回国。《刘永福》演出之时，正值全国各地戏曲界对历史剧和神话剧创作中的反历史主义倾向展开热烈的论争，1951 年 6 月至 9 月间，广东的报刊也因《刘永福》编造刘永福援越抗法的故事，来比附抗美援朝而发表了一批对《刘永福》进行批评的文章，对该剧是正确反映了越南抗法战争还是严重歪曲了这场战争，刘永福是值得歌颂的民族英雄还是应该鞭挞的革命叛徒等问题，展开了一场持久的争论。

1951 年 6 月 27 日《南方日报》发表集体座谈、陈直整理的《评新粤剧〈刘永福〉》一文，首先就剧作者极力抹煞越南人民的斗争来衬托刘永福的伟大，夸大刘永福个人在抗法战争中的作用而抹煞太平军旧部组成的黑旗军其他将领及全体战士的功劳等方面的戏剧情节，指出该剧严重地歪曲历史真实。接着论述该剧因歪曲历史真实而注定要犯严重的政治错误：1. 污蔑了伟大的正义的抗美援朝保家卫国运动；2. 散布了失败

主义的情绪；3. 污蔑了越南人民和英勇抗法的黑旗军。文章最后分析了作者犯错误的原因：1. 用反历史主义的观点看待历史人物与历史事件；2. 用庸俗的公式主义的手法把错误的历史事件来和当前的现实作不适当的类比。

1951年8月15日《南方日报》发表的华南文联粤剧研究组的答辩文章《刘永福是反抗帝国主义的》指出：否定新粤剧《刘永福》的文章，都强调“刘永福这个历史人物到底是民族英雄，还是民族叛徒、民族败类”这个问题，于是文章就从范文澜的《中国近代史》等史书中，引用大量刘永福助越抗法和援台抗日的历史材料，说明刘永福处于法国侵略者、清朝政府和越南政府三面施压的情况下，艰苦支持抗法，终因无能为力，加上本身的弱点，结果跌入清廷预设的陷阱，放弃抗法大业，被迫离越归国。文章最后说：“我们试把刘永福一生中的伟大功业——反帝的抗法抗日斗争，和他的污点——对封建统治者存在幻想而堕入圈套，进行权衡轻重，他显然是一个民族英雄，是应该予以表扬的。对他的污点，自然也应该加以批判，但这种批判也只有在首先表扬他的优点之后来进行，才是公平的、合乎历史真实的，并且才是对人民有利的。粤剧《刘永福》着重地表现他助越抗法的精神，给观众以爱国主义的、反抗帝国主义侵略的精神鼓舞，其所起的思想教育的作用，想来是有益而无害的吧!”

林绍贤在《我们之间的分歧在什么地方?》（1951年9月26日《南方日报》）这篇文章进一步指出：粤剧《刘永福》把刘永福的助越抗法拿来比拟当前的抗美援朝，这种反历史主义的以古说今的错误，是后来引致一系列批评的关键。对刘永福在助越抗法中投降变节的行为加以“美化和净化”，说明创作的立场出现了偏差。于逢在《对于刘永福与粤剧〈刘永福〉的

批评要从真正历史主义出发》（1951年9月26日《南方日报》）一文，从正确了解和评价刘永福这个历史人物以及全面评价粤剧《刘永福》的优、缺点两个方面，为新粤剧《刘永福》的得失进行了辩解。后来还陆续发表多篇文章展开争论。

四、对粤剧《三春审父》的批评

1952年9月在武汉举行的中南区第一届戏曲观摩会演，广东省、广州市代表团参加会演的剧目是《三春审父》。该剧原是从民间流行的木鱼书《拗碎灵芝》改编的传统粤剧，叙述青年女子陶三春被后母诬陷，父亲听信谎言，硬逼女儿自尽。三春投水遇救，历尽坎坷，后来女扮男装上京赴试，得中状元，奉旨审问有罪的父亲。最后三春在公堂下跪认了父亲，一家团圆结局。这个戏在广州演出时已引起各方争论，认为整理改编还不够完善、情节比较芜杂，存在原作一些封建思想的烙印，但是来不及进行认真的修改加工，就匆忙拿到武汉去参加会演了。中南军政委员会文化部副部长陈荒煤在中南区第一届戏曲观摩会演广东、广州代表团座谈会上指出：粤剧改革存在困难，但粤剧是有发展和创造的。不过由于受到封建主义、帝国主义和资产阶级没落腐朽的文化影响，粤剧走上了殖民地商业化的错误道路，几乎不能依靠优秀民族艺术和演员的演技来发展，而是依靠曲折离奇的故事和布景服装来吸引观众。粤剧上演的剧目虽然很多，“据说广州市解放以来上演了一千七百多种剧本，但是这一次来会演的节目《三春审父》却还是一个维护封建的剧本”。并且进一步指出：“这种做法，是把艺术变为商品，是艺术上的堕落”。希望粤剧要清除殖民地商业化影响，要保存民族形式，“走出创造民族形式的有革命内容的新戏曲的路”。

1952年10月，广东省、广州市代表团以《表忠》、《凤仪

亭》、《平贵别窑》等几个折子戏替换了长剧《三春审父》，前往北京参加文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出大会。几个折子戏和参演的演员受到大会的奖励，但是在题为《改革和发展民族戏曲艺术》的大会总结报告中，批评粤剧在过去走上丧失自己的民族传统，染上商业化、买办化的恶劣风气，把艺术变成商品，竞尚新奇，迎合小市民的落后趣味的堕落的道路；报告虽然指出“粤剧在音乐上是有创造的，在舞台艺术上也有不少勇敢的革新”，但是“它的整个艺术倾向都有极不健全的地方，剧本创作粗制滥造，追求离奇的情节，每个剧中都要凑足六个主角同时登场，并不适当地以奇异服装相炫耀，这一切不但不是艺术，而且恰恰是破坏艺术。粤剧艺人中有不少有天才的、有创造性的、富有爱国心的，他们应当起来彻底改变这种恶劣风气，而建立一种真正适合于人民需要和艺术发展的新的健全的风气”。

根据会演大会的批评和要求，粤剧界进行了长达四个月之久的广泛学习，负责粤剧改革工作的领导和有关同志，纷纷作出“在错误的道路上打转”、“迁就和助长粤剧商业化倾向”等一类检查和检讨。许多著名粤剧演员也发表文章，批评“粤剧改革中的缺点”、清算“粤剧的商业化、买办化”。对粤剧艺术总体的批判，造成了粤剧传统艺术是令人畏惧的禁区的客观效果，当时有人把这种局面比喻为“捧着金饭碗讨饭过日子”。

五、整理粤剧传统剧目《山东响马》引起的争论

广东省、广州市戏曲改革委员会在全国戏曲观摩会演传达学习总结报告中，号召粤剧界在发掘整理粤剧传统艺术遗产时，“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”。珠江剧团响应号召，于1953年春演出经过整理改编的粤剧传统剧目《山东响马》，并在宣传海报上说这是“粤剧的新面貌”，体

现了“粤剧改革道路上的新路线”。《山东响马》的剧情梗概是：山东响马单于云，年幼双亲便被贪官所害，长大后练就一身武艺，落草为寇。闻说藩王祝寿便下山拦劫，恰遇在山东经商返粤的广东先生。广东先生将所赚黄金打成金马鞍，独骑还乡。单于云心中生疑一路追踪，天黑两人误投黑寺，最终合力打退恶僧，杀死为首的花和尚，放火烧了黑寺。1953 年 3 月 19 日《南方日报》发表张华《走入歧途的粤剧〈山东响马〉》一文，批评该剧“实际上是一个主题思想混乱、情节前后矛盾、人物性格模糊的不伦不类的坏戏”。文章指出该剧的主题思想是“在‘不取不义之财’的借口下保护了富商的利益”；《山东响马》的失败，“说明了粤剧改革必须首先解决剧本的思想内容的问题”；“暴露了对民族戏曲遗产的非本质的理解”。一些粤剧界人士不同意张文的意见，纷纷撰文辩驳，但由于行政干预，争论未能展开。

1956 年下半年在文艺工作中贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针，粤剧界有人要求在报纸公开讨论《山东响马》的问题，珠江剧团重新上演《山东响马》，8 月 26 日《南方日报》重新发表张华文章《走入歧途的粤剧〈山东响马〉》。8 月 27 日《广州日报》发表《山东响马》编演者罗品超、文觉非、少昆仑、莫志勤的反批评文章《〈山东响马〉难道是一出走入歧途的“坏戏”吗?》文章指出：张华的文章在粤剧界里引起很大的波动，“许多粤剧界朋友说，珠江剧团这样努力去发掘传统剧目，改革粤剧，结果是‘走入歧途’！以后还是少搞为佳吧”。此后争论双方陆续发表文章，就《山东响马》是否可以整理成好的传统剧目而展开对轻视粤剧遗产思想的批判，还就主人公单于云的人物性格刻画而提出整理遗产时要注意剧本思想性的问题。

11月27日张华又在《南方日报》发表《从〈山东响马〉原来面目看整理粤剧遗产问题》，文章提出进一步探讨“正确对待粤剧遗产和当时的粤剧改革工作方针等更为重要的问题”，认为《山东响马》整理者“企图把某些响亮的政治口号强加于单雨（于）云的身上，从而牛头不对马嘴地插进去一些情节，并命令它去担负它所不能担负的主题任务，又怎么能不把一个传统剧目弄得不伦不类呢？不幸得很，《山东响马》的整理者正是走上了这条错误的道路。”1957年5月23日《广州日报》发表当时领导戏改工作的丁波、李门、黄宁婴的《我们对〈山东响马〉讨论中几个问题的看法》一文，文章认为：“珠江剧团整理演出的《山东响马》并不是一个坏戏，但也不能说是一个思想性、艺术性都很高的好戏。”“张华同志肯定《山东响马》是走入歧途，是坏戏，是失败，这是不能叫人同意的。张华同志急躁地为《山东响马》下了走入歧途的坏戏的结论，是对群众性的戏曲工作起了消极作用的”。

整理粤剧传统剧目《山东响马》引起的争论，因为有关领导认为剧本确有问题，不同意继续争论而就此结束。主张继续争论的干部，后来都被作为“对抗领导”受了处分。把艺术上不同意见的争论，动用组织手段强行压制，使“双百”方针的贯彻受到严重的阻挠。有文章反映了此事产生的后果：“还要不要继续发掘传统剧目和传统表演艺术呢？如何发掘、如何整理呢？艺人在怀疑、在彷徨……以后便索性丢下了自己的传统剧目和传统艺术不去整理，但求息事宁人地去移植其他兄弟剧种的现成东西了。”

六、粤剧剧目混乱引起的批评

1956年6月和1957年4月，文化部先后召开第一、第二次全国戏曲剧目工作会议，提出“破除清规戒律，扩大和丰富

传统戏曲上演剧目”；“大胆放手，开放剧目”的举措。是时的粤剧舞台也存在演出剧目单调和贫乏的问题，不少剧团争先恐后地把没有整理或未认真整理的粤剧传统剧目拿来上演。因为事出匆忙，造成粤剧舞台剧目混乱，《南方日报》、《羊城晚报》等纷纷以《丑态百出》、《台前坏戏，幕后丑剧》的文章，揭露“最近一个时期，一批牛鬼蛇神乘剧目开放之便，挤上了粤剧舞台”。一批著名粤剧演员也在报纸上发表批判坏戏的文章：《辛酸的回忆，沉痛的教训》、《坏戏在腐蚀着观众的心灵》、《坚决不演坏戏》等。

广东省文化局于1957年12月4日至8日召开了全省七十七个粤剧团的团长会议，会中广东粤剧团团长马师曾等，响应全国人大代表梅兰芳、周信芳等联名建议戏曲界不演坏戏的号召，作出《广东省粤剧团团长会议决议》。决议指出：“近来粤剧工作中出现了极为严重的不良倾向。剧目上演特别混乱，竞演坏戏，竞放毒草。粤剧目前已面临严重关头。这些严重的情况，我们一致感到痛心疾首。为纠正这种不良的倾向，把粤剧从混乱情况中扭转过来，使粤剧工作者过好社会主义关，使粤剧的香花遍地开放，我们决议：1. 在中国共产党领导下加强思想改造，彻底批判资产阶级思想和作风，坚持政治标准第一，坚决走社会主义道路。……3. 坚决不演坏戏，发现毒草就立即铲锄。……”

广东省粤剧团团长会议的大会报告《摆在粤剧界面前的严重问题》指出：“在全国范围各个方面的资产阶级思想猖狂进攻的同时，在粤剧界当中，也有那么一些人，假借开放禁演剧目这个机会，赶编赶演甚至抢编抢演了一批粗制滥造、内容有害的剧目，明目张胆地通过粤剧舞台向人民群众散播资产阶级的腐朽思想。今天摆在粤剧界面前的是这样一个严重问题：或

者是我们粤剧界的社会主义思想战胜了资产阶级思想的进攻，或者是我们给资产阶级思想俘虏了过去，成为人民的罪人。两者之间是没有中间道路的。”报告强调指出，这是“粤剧工作长期以来没有得到解决的两条道路的斗争这一带根本性的问题的反映”。对于问题的产生，报告认为是以下的原因：竞编竞演标奇立异的新戏，是解放前旧社会遗留的粤剧界的陋习；有些派到剧团和剧场的工作干部，也同流合污的沾染上资产阶级惟利是图的“收得”思想和“揾厘”思想；一些冒称“编剧”的骗子，刮起资产阶级思想的歪风。“归根到底，都是由于我们负责领导粤剧改革工作的文化行政部门，在最近一段时间，存在着严重的官僚主义和右倾保守思想”。在会议的总结报告中，宣布对几位戏改干部作出纪律处分；粤剧编剧进行集中整风学习；保证剧场为演好戏服务等。

从粤剧舞台剧目混乱到全省粤剧团团长会议的召开，有关领导把新账老账一起清算，认为剧目混乱的原因是粤剧改革迷失方向；“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”的口号是修正主义的口号；《山东响马》的讨论是对抗党的领导。总的结果是戏改会的几位负责人受到纪律处分，粤剧改革工作遭到又一次重大的挫折。

七、关于粤剧音乐创作和“生圣人”问题的争论

1959年6月21日《羊城晚报》发表甄羽《埋葬“生圣人”》一文，在广州的报纸引起关于粤剧音乐创作和“生圣人”问题的热烈争论。文章根据一些粤剧艺人的说法指出：“早在解放以前若干年，当粤剧受到殖民地化、商业化的严重腐蚀以后，‘生圣人’就流行起来。那时，‘开戏师爷’在三两天甚至几小时内就开出一个戏来，反动的、黄色的、迷信的、凶杀的、诲淫诲盗的剧本，乱七八糟地充斥市场；‘打曲的’就匆

匆忙忙马马虎虎地配曲，并且随意地打出了‘与传统毫无关系的故意创造变幻莫测、离奇古怪的戏曲音乐’来。这下子可就苦了艺人，于是埋怨：‘唱这样的曲调，难道我是生圣人么!?’这就是‘生圣人’的真相。”文章接着指出：“生圣人”和粤剧音乐的传统毫无关系，既非“现成的曲调”，亦非“民歌”，而是“流行于解放前殖民地半殖民地社会上，资产阶级的腐朽的黄色音乐，资本主义垂死挣扎的赞歌，殖民地里迷惑和麻醉人心的时代曲等等是也”。“确是狗屎一样臭的糟粕，总要发出靡靡之音或嘈杂之调，唱者难堪，闻者耳塞”。文章最后指出：“为了创作，传统必须学习，‘生圣人’必须埋葬!”

接下来报纸发表了一批反对甄文观点的文章。有文章指出：学习、继承传统不能故步自封，不等于一些新的东西都不要搞了，更不能不加区别地“埋葬”一切新创作的“新小曲”（生圣人）。有文章认为：过去有些艺人为了剧情的需要，创作了一些结构和旋律上比较完整优美的新腔，再经不断加工，成为演员、乐队和观众喜欢接受的小曲，经历时间和观众的考验，被作为粤剧音乐传统的一部分保留下来，这些不能视作“生圣人”而埋葬。也有文章指出：在二十年来的“生圣人”创作中，有不少逐渐形成为固定曲牌保存下来。粤剧曲牌一方面是吸收外来的曲调，另一方面是创作“生圣人”，从而不断丰富，成为多彩多姿的粤剧音乐，这种方法就是粤剧音乐发展的“传统方法”，应该继承这个传统。还有文章认为：“生圣人”在发展过程中，有坏的一面也有好的一面，有些健康的“生圣人”成了流行的新曲牌，含有毒素的黄色的“生圣人”，则是粤剧音乐里的渣滓。对于解放后为了表现新社会的新人新事，塑造现实生活中英雄人物的形象，表现一些伟大场面的气氛，创作了不少良好的新曲新腔，这些作品不应称作“生圣

人”。1959 年 7 月 28 日《羊城晚报》再次发表甄羽的文章：《粤剧音乐工作的一个原则性争论——再论埋葬“生圣人”》，这场争论就此结束。该文强调关于“生圣人”的争论是粤剧音乐工作的一个原则性争论，根本观点是：1. 粤剧音乐确曾受到殖民地化商业化思想的严重腐蚀，必须彻底清除这些毒素及其残余影响。2. “生圣人”从实质上看而不是从“习惯的称谓”上看，确曾是粤剧音乐受了殖民地化、商业化严重影响的具体表现，是糟粕，不是传统。3. 必须把粤剧音乐创作同“生圣人”严格区别开来，绝不能与“生圣人”混为一谈，泾渭不分。4. 必须认真学习传统，在继承优秀传统的基础上进行创作，反对粗制滥造。文章进一步归纳出“生圣人”的特征：1. 曾经大量搬运资本主义黄色的、反动的音乐和“流行歌曲”到粤剧中来。2. 拼凑了许多杂乱无章的调子。3. 是脱离传统、粗制滥造的东西。作者据此更加坚决地指出：“生圣人”必须埋葬，而且一定要葬得深、埋得密！

1959 年 6、7 月间展开的有关“生圣人”的争论，其实早在 1957 年 5 月至 10 月间就已进行。当年 5 月 21 日《广州日报》登出许仪写的音乐评论文章《要有广东味》，批评粤剧《枇杷门巷》运用“生圣人”制造出与粤剧非常不调和的奇怪曲调。又批评“《草原之歌》就是集‘生圣人’的大成，整个戏的曲式都是‘生圣人’，即使偶尔有一两节梆黄，也被改得面目全非，叫人看了还以为是新歌剧”。因而提出：“粤剧的特点是以梆黄为主，并适当灵活运用民间小调和广东标题音乐。我们希望多采用这些曲调，不要任意滥编一些与粤剧不调和的新奇曲调。如果一定要创造一些新曲的话，也应要保有广东味，同时希望不要以‘生圣人’为主，否则不但会不调和，恐怕还会带来取消粤剧特点的危险。”5 月 28 日《广州日报》发

表林韶的文章《对“没有广东味”一文的意见》。文章认为：不是一成不变而是不断革新前进，这是粤剧音乐的发展规律，不应害怕粤剧音乐的创造和革新。关于“生圣人”问题，文章指出：“它实质上是‘小曲’的代名词，是指作家专为某个剧本，为了表达某个人物的一定情景而编写的曲调。这种做法已经有了几十年的历史，它使粤剧音乐丰富多彩。这是其他剧种所少有的，我们为什么要反对呢?”其后虽然继续发表了多篇彼此争辩的文章，但争辩的中心已经转变为对待文艺批评的态度和方法上去了。

八、演出粤剧《十奏严嵩》引致整理改编传统剧目的讨论

1961年3月，中共广州市委书记、广州市市长曾生邀请粤剧、京剧界人士，座谈进一步贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针的问题。随后，粤剧界就传统剧目《十奏严嵩》的整理改编，展开关于历史真实与艺术真实、继承传统与整理改编等问题的讨论争鸣。事因《十奏严嵩》的整理改编者何建青，力图将传统的三个本子（最古老的声架罗演出本、20世纪20年代的靓少华演出本、20世纪30年代后的靓少佳演出本）“合三为一”，集纳三者之所长，搞出表现海瑞独特气派的“第四样”。改编本首先重塑嘉靖皇帝的形象，从《明史》、《万历野获编》等取材，将传统粤剧中俊扮的明君嘉靖，改写为沉迷道教、笃信青词的皇帝形象；并且创造出“柔媚如猫”的百官形象，用以反衬海瑞，使海瑞在这样的典型环境中为国家哭吐精诚，进行“十奏”。其次是以“文戏武演”的样式，去表现正气凛然的海瑞，运用粤剧小武行当独具的“火气”融入全剧之中，把海瑞演成“火气十足”的人，表现海瑞刚直不阿的性格。如海瑞上朝奏本时，手执牙笏，用小武的“剑指”指向严嵩，双眼迸射正义之火。又运用小武行当的“锣边大滚花”、

牌子乐章的“相思锣鼓”、摆脱海瑞一味在唱的毛病，使他随着“锣鼓经”表演做工和展示人物内心活动。再者就是从戏的体裁和风格方面进行革新，使《十奏严嵩》从传统的“公案戏”跳出来，将之改变为宏观明代历史的历史剧，使其成为“表现南方之强的巨制”。《十奏严嵩》演出后，有人批评不应将新编历史剧和传统戏两个概念混淆起来，抹煞了历史真实与艺术真实的区别；有人根据剧中海瑞抱着皇帝的脚哭奏严嵩等细节，以及剧本欲显海瑞之刚而近莽的描写，还有为了摆脱“公案戏”窠臼而不讲究桥段设置，等等，批评作者不懂历史，违背传统，胡编乱写。但是作者坚持认为，历史剧与传统剧是可以熔造一炉的，比如前人就把历史并未存在的海瑞奏严嵩谱人管弦，搬成传奇，流传二三百年而为人深信不疑。

1961年秋天召开的广东省戏曲编导座谈会，通过现场观摩粤剧《十奏严嵩》、《仕林祭塔》等剧目，讨论这些经过整理改编的传统戏的得失，研究如何对待戏曲遗产的问题，总结了整理传统剧目的经验。会议认为整理传统剧目大致分为三种类型：1. 使毒草变香花；2. 使菁芜并存的去芜存菁；3. 使已有基础的加工提高。为了达到古为今用的目的，整理改编应当从三个方面进行：1. 摸清主题，确定主题；2. 研究原剧和确定整理出来的剧目的体裁和格调；3. 调查清楚并发挥原有传统表演艺术的特点。具体工作中又必须掌握几个环节：1. 坚持运用阶级分析的方法；2. 分析剧中的典型环境和典型人物；3. 学习一点美学基础知识（例如弄清幽默、讽刺、情趣等的不同含义和特征）；4. 认识剧种特点和不同剧种的剧本特点；5. 照顾现代观众的思想感情和欣赏习惯；6. 搞好与老艺人、演员、编导、唱腔音乐等方面的协作，发挥集体智慧。

九、关于发掘整理传统和历史剧创作的讨论

1961年6、7月间，广东省文化局、剧协广东分会召开了广东省戏曲编导观摩座谈会。座谈会邀请戏剧界、文学界的专家及各戏曲剧种的编导，就当时戏曲创作上一些具体问题作了发言，并且结合观摩演出进行研究讨论。讨论的主要问题是：

*关于历史剧的古为今用和对历史人物的评价问题。*要做到古为今用，首先要克服古人说今话的问题。对待历史，可以用今人的思想、观点去说明过去的事，但不能以今人的思想面貌去代替古人的思想面貌，不能要求古代的事情像今天的事情一般。历史人物和历史事件有它的局限性，不能以今人的观点任意突破这种局限性。局限性不等于缺陷，它是贯穿在历史人物和事件中的足以表现当时时代精神真实性的一个方面。无视历史人物的局限性，这是违反历史唯物主义的，表现于剧目创作和整理，就难免把今人的思想行为强加到古人身上，甚至歪曲历史的真实性。

*关于在传统剧目的整理挖掘中贯彻百花齐放、推陈出新方针的问题。*整理传统剧目应尽量保留其原貌，精华要发扬，糟粕要剔除，但不可改得面目全非。要用沙里淘金的精神和耐心，慎重对待整理遗产的工作，要以马列主义的观点去分清遗产中的精华与糟粕，而不是从遗产中去找马列主义。新中国成立之前三四十年的粤剧，丢掉很多传统的东西，但也有很多新的发展，对此要全面估计。粤剧中有许多剧目、音乐、唱腔、表演等方面的东西，都是这三四十年来发展的产物，应该承认它们也是传统，虽然有许多糟粕，但也有许多精华，不应全盘否定。传统的东西首先要全部拿出来，经过反复研究才去修改，必须认真地研究和学习传统，才能批判地继承传统。

*关于解放思想，打破思想框框的问题。*一段时间以来，大

家在剧目评价方面存在许多条条框框，如：1. 有两个老婆的戏不敢演；2. 中状元、做官找出路的戏不准演；3. 有神鬼的戏不敢演；4. 表现个人奋斗、个人恩怨的戏不敢演；5. 斗争性不强的戏不能演；6. 以悲剧或失败为结局的戏不能演；7. 闹剧风格的戏不能演。以上这些框框，都应彻底打破。但是大框框还是有的，那就是为工农兵、为社会主义服务的方向，百花齐放、百家争鸣的方针。

十、对粤剧“投其所好”论的争论

广东省文化局、剧协广东分会于 1962 年初召开广东省戏曲理论座谈会，集中讨论传统戏曲推陈出新的问题，开展典型问题、悲剧问题等戏曲美学理论的探讨。与此同时，许多观众和戏剧界对粤剧当时演出的一些思想艺术水平不高、情趣风格低下、专为迎合一些小市民的落后趣味而演出的剧目，公开提出了严肃的批评。1962 年年底，广东省文化局、剧协广东分会、广州市文化局举办广东省粤剧编剧讲习会，结合对粤剧《阴阳河》、《王大儒供状》和京剧《胭脂虎》的观摩批评，剖析和批判了当时一度流行的“投小市民之所好”的错误论调。

参加粤剧编剧讲习会的一些编剧认为：那些格调萎靡、气味陈腐的剧目，投小市民观众之所好，降低了思想内容的水平，这种做法已经成为粤剧前进中的绊脚石。但是也有一些编剧认为：粤剧的主要观众是小市民，当今社会还存在资产阶级及其影响，工农兵群众也有小市民意识和趣味，粤剧传统剧目中有不少小市民观众喜爱的东西。要吸引观众，首先要适应他们的口味，再设法教育他们。据此，他们提出粤剧的发展道路应该是：“投其（指小市民）所好，力求健康，逐步提高”。他们认为这才是粤剧为“广大观众”服务的最好道路，如果不如此，粤剧的路子会越走越窄，粤剧将失去传统剧目、失去观

众。参加讲习会的大多数编剧认为：随着社会主义革命和建设的进展，粤剧观众队伍也有很大的改变，工、农、兵及其知识分子占了粤剧观众的绝大多数。粤剧是党的战斗武器，当然要为工农兵及其知识分子服务，同时也为其他阶层的群众服务。服务的目的是给他们以思想教育，培养他们高尚的道德情操，给予他们美好的艺术享受。决不应该是迁就他们当中某些人的落后情趣，更不应该是迁就小市民观众未经改造的思想意识。此外，还有人指出：所谓“投其所好”，就是投小市民之所好，就是以封建的、资产阶级的思想和庸俗、低级趣味，来满足城市小市民的要求。走“投其所好”的道路，结果必然导致社会主义粤剧事业的变质，成为资产阶级的粤剧。

十一、关于戏曲“推陈出新”问题的讨论

1963年9月，《光明日报》特辟专栏，展开“关于戏曲‘推陈出新’问题”的讨论，《文艺报》、《戏剧报》等就“上演‘鬼戏’是有害还是无害”、“做戏曲改革的促进派”、“让戏曲更好地适应时代和人民的需要”等问题展开讨论。广州的《羊城晚报》、《南方日报》等也开辟“关于推陈出新的讨论”、“关于传统剧目中封建性、人民性和资产阶级倾向的讨论”等专栏，前后发表四十多篇文章，集中批判新中国成立之前二三十年出现的思想艺术低劣的粤剧剧目，特别是猛烈批判粤剧创作中的“投其（指小市民）所好”论和一批所谓“伦理言情”剧。

这些批评文章中，于家言《试论解放前二三十年的粤剧剧目及其继承——兼论“投其所好”论的思想根源和历史根源》一文提出：1. 对解放前二三十年粤剧剧目的看法——和所有戏曲传统一样，有好有坏。从剧目的思想内容看，优良的东西很少，对待这些传统，绝不能照搬上演，应该进行认真的改

造。2. 对几类戏的一些分析——第一类是根据一定的历史材料或传说编写的，如《薛平贵》、《穆桂英》等，一般来说，通过阶级分析，加工整理，还可继承下来，只要搞得好，其中有的戏还是有积极意义的；第二类是根据欧美等外国电影、小说、戏剧改编的，如《一磅肉》、《白金龙》等，基本上是洋化的、买办资产阶级的东西，内容反动、色情、荒诞，不中不外，绝大部分是没办法整理和不应该继承的，整理不如新编；第三类是杜撰的，多数是架虚梯空，由编剧或演员臆造出来的，数量很大（占这期间剧目半数以上），情况复杂，如《女儿香》、《冷面皇夫》等，有好有坏，有精华也有糟粕，这一类戏都以男女恋爱为主，或者穿插夫妻纠葛、情场争斗的情节，不真实，不合乎生活逻辑，特别是一些所谓“伦理言情剧”，荒诞和腐朽的程度，令人吃惊，这类戏内容非常芜杂，整理时必须认真进行阶级分析，推陈出新。3. 批判继承的一些问题——新中国成立后，对第一类剧目整理改编很少；第二类戏搞了一些，但未认真推陈出新；第三类戏搞得特别多，最多是家庭伦理、才子佳人的戏，但多是原样照搬或打扫一下灰尘。结果形成一种倾向：凡是上演解放前二三十年间的剧目，均带有浓厚的半殖民地、半封建的色彩，精粗不分，甚至把糟粕当作精华。文章通过对比较流行的《胡不归》、《背解红罗》、《花王之女》等几个戏存在问题的分析，认为关键在于没有认真的进行阶级分析，没有认真摆脱旧的习惯势力和束缚。

阿丙《试谈“投其所好”论的几种表现》一文，列举了粤剧在编、演过程迎合小市民落后意识的种种表现：“委曲求全”的小市民哲学；封建思想与市侩主义的合流；剥削阶级的恋爱观和妇女观；作贱喜剧性的恶趣味；形式指挥内容的演员中心主义。其他文章还有李门、陈仕元《粤剧在推陈出新中的一些

问题》，秉箴《粤剧“伦理言情”剧试剖》，杨子静、莫汝城《“投其所好”与“度桥、写曲”》、马师曾《愿当粤剧革新的促进派》、红线女《推哪些陈，出什么新?》、罗品超《粤剧要不要革命》等。

十二、关于粤剧现代戏《山乡风云》创作的讨论

1964年中国京剧院到广州演出现代戏《红灯记》，时任中共中央中南局第一书记陶铸观看后提出，粤剧也要搞现代戏，如果粤剧现代戏没有剧种特色，不能发挥戏曲的长处，就会出现被广大观众厌弃的危险。因此，他提出要把“戏曲化”的问题看作关系粤剧现代戏存亡的迫切问题。中共广东省委为此成立了“戏曲化研究小组”，以广东粤剧院为试点，召开粤剧老艺人、老观众和专家座谈会，分析了20世纪30至40年代粤剧和当时粤剧现代戏的状况，并且选择《山乡风云》的创作作为粤剧现代戏实现内容和形式比较完美结合的一次实验。《山乡风云》由小说作者、粤剧编剧和研究小组合作创作剧本。排练时，把分属于不同演出单位的著名演员集中起来，按照各人戏路分别扮演性格相近的角色。剧中许多场面和小单元，尽可能从传统表演艺术中借鉴。全剧唱腔除少量牌子曲外，全部使用梆黄板腔，排除了小曲杂调，突出了粤剧的传统特色，改变了风格庞杂、话剧加唱的弊病，令人耳目为之一新。演出后，观众和专家认为该剧从内容到形式都真正站住了，周恩来总理也多次肯定该剧的创作成功，许多报刊发表文章进行评论，有人誉为粤剧改革“过关”的标志，有人赞扬该剧是“革命的粤剧，粤剧的革命”。但是也有人指出这个戏“还不是无懈可击的精品”，“不能到此止步，仍须更上一层楼”。

谢芝兰、林榆《从〈山乡风云〉谈粤剧姓“粤”》一文，总结《山乡风云》创作成功的经验主要是：1. 必须克服“话

剧加唱”。2. 首要的一环是剧本，从话剧移植为粤剧，十分注意情节的集中和提炼，并且注意创造机会和留下空白让演员发挥表演的才能。3. 在排练上下功夫。4. 恰当运用唱、做、念、打的传统艺术。文章指出：“粤剧《山乡风云》，是一出编演得比较好的粤剧革命现代戏，观众看了都认为这出戏内容是革命的，形式又是道地的粤剧，‘既新鲜，又熟悉’。这出戏给我们说明：粤剧是能够演好革命现代戏的，这无疑是粤剧工作的一个很大的进步。它在运用粤剧的传统形式来表现革命思想内容方面作了重要的探索，取得了重要的经验，值得加以重视。”

郭秉箴在《粤剧改革的里程碑——论〈山乡风云〉戏曲化的经验》中指出：“三十多年粤剧艺术改革和建设进程中，出现过两个里程碑式的创作成果：一是1956年的通过改编而基本上是重新创作的传统戏《搜书院》；一是1965年的以吴有恒同志的小说《山乡风云录》为题材，在话剧改编本和多种粤剧改编本的基础上取精泌萃、脱颖而出的现代戏《山乡风云》。前者标志着粤剧经过解放初期对商业化、庸俗化的批判和对优秀民族传统的学习继承，艺术上产生了可喜的净化和格调上的提高，显示了焕然一新的变化！后者标志着粤剧跟上了时代前进的步伐，在表现革命现实生活上，初步实现了革命的思想内容和尽可能完美的艺术形式的统一，是真正在舞台上站住了的，而且成效卓著地推动了粤剧艺术的继续改革。经过近二十年的历史验证，依然是标准不低的典范之作。”文章从五个方面分析《山乡风云》艺术上的成就及为粤剧改革提供的经验：1. 讲究剧情的节奏变化。2. 不可混淆的性格色彩。3. 戏剧性的发掘。4. 整体构思的借鉴和创造：（1）结构上注意平衡匀称、动静相间；（2）有意识地借鉴和创造性地运用传统；（3）语言的形象化和节奏感。5. 梆黄潜力的发挥：（1）进一步完

善了粤剧的唱腔体系；(2) 为从人物出发创造唱腔作出了有说服力的示范。

1977 年至 1982 年，粤剧界在揭发批判江青反革命集团罪行的基础上，拨乱反正，重建队伍。剧院、剧团恢复建制，重新上演文化大革命前演出的一些优秀剧目；粤剧学校恢复正规的招生办学，一些地、县剧团还开办演员培训班培养人才。在此期间，中共广东省委纪律检查委员会经调查复示有关部门：省委同意省委宣传部及省文化局的复查意见，解放以后在戏曲工作中提出的“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”的口号等，都是符合中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》的精神的，对《山东响马》的争论和发言都是正常的，有些意见还是有益的，应予撤销当时对戏改领导干部的处分。此后陆续为被错划为“右派分子”和在文化大革命中被迫害的人员、为被错误批判的剧目及其作者平反改正，恢复名誉。

文化大革命期间“九亿人民八个戏”的文化禁锢局面结束后，戏曲演出一度兴旺，开始恢复上演传统剧目，粤剧舞台一度出现传统戏占压倒优势的情况，其中还有些是未经整理的内容芜杂、艺术粗糙的剧目。1980 年 6 月，广东贯彻执行文化部召开的全国戏曲剧目工作座谈会精神，重新确认传统戏和现代戏“两条腿走路”和传统剧、新编历史剧和现代剧“三并举”的剧目政策，情况才有所好转。广东省文化局为了推动戏曲创作演出的繁荣，采取了举行艺术会演或戏剧调演、举办戏曲作品评奖和其他一系列具体措施，使粤剧在这几年内产生了《三脱状元袍》、《袁崇焕》、《洛神》、《粤海忠魂》、《昭君公主》等比较优秀的剧目。1979 年 5 月、6 月间，由广东粤剧院组成的中国广东粤剧团赴香港演出获得巨大成功，中央领导人在访

演报告上批示:以后每年应组织二三十个艺术团体赴外演出。由此开始,粤剧恢复赴港、澳和出国演出的文化交流活动。

粤剧在复兴发展的同时，也出现了种种矛盾和问题。剧目创作和艺术革新的步伐未能适应时代和观众的需要，剧团和队伍的数量过度发展，又面临日益增多的娱乐品种的激烈竞争，使得粤剧的上座率下降。如广州市的戏剧（主要是粤剧）演出，1979年演出一千七百多场，平均上座率百分之九十七，1982年也演出一千七百多场，平均上座率下降为百分之六十七。许多年轻人不喜欢看粤剧，据一份调查材料统计，平均一千个粤剧观众中，年龄在35岁以下的仅占百分之十。不少剧团在经济上收不抵支。从80年代开始，粤剧界内外都有人发出“粤剧危机”的惊叹。随着改革开放的深入发展，这个问题也越来越突出：文化娱乐设施日益完备，演出观赏活动不断丰富，自娱消遣项目逐渐增多，观众的欣赏趣味常因求新而多变，粤剧艺术生产的运作未能适应观众的多元选择；粤剧团体虽然已经迈出了体制改革的步伐，但各个方面的改革尚未配套完备，因而粤剧舞台一时难以出现名角荟萃、行当齐全、有特色的剧团和剧目层出不穷的好景象；不少剧团在探索启动城乡演出市场时显得踌躇徘徊，尤其突出的是粤剧表演团体几乎无法在大中城市进行经常性的营业演出，许多剧团只好赶“春班”、“秋班”到粤西等地去演农村广场戏。针对这些问题，粤剧界和文化部门采取了以下一些对策和措施：

1. 坚持“百花齐放、推陈出新”的艺术实践，以革新精神促进粤剧艺术繁荣。“百花齐放，推陈出新”的艺术实践，具体体现在剧目的演出时做到三个方面的三者并举，即整理传统戏、新编古代戏和创作现代戏三者并举；保留剧目、营业剧目和探索剧目三者并举；整理改编传统戏时根据不同情况分别

采取小改、中改和大改的三种办法并举。

2. *加快粤剧剧团的体制改革，促使剧团参与文化市场的竞争*。体制改革的主要内容是：文化行政部门下放管理权限，实行院、团长负责制和任期目标责任制；改革分配制度，打破平均主义，实行按劳取酬；剧团面向演出市场，重新组合艺术生产经营实体，推行演职员聘任制。在此基础上提出进一步深化改革的目标：剧团艺术生产真正面向演出市场，破除国家统包统管，激活竞争机制，进一步下放自主权，使剧团艺术生产的各个环节形成成熟的良性循环的关系。

3. *运用各种形式和手段，重新架构粤剧在群众文化生活中的位置*。除了鼓励剧团多演出、演好戏之外，还努力做好一些事情：第一，精心办好艺术节、欢乐节、群众戏剧花会等重大艺术活动，使其成为专业和业余的粤剧团体定期展示出作品、出人才的一方园地，也成为人民群众进行较高品位的观赏娱乐、文化消费的场地。1984 年广东省文化厅举办的广东省艺术节，是当时国内首次以艺术节命名的集中活动，并定下隔两年举办一次。至 1986 年举行的第二届广东省艺术节，先后出现了粤剧方面的《红线女独唱会》、《三脱状元袍》、《袁崇焕》、《猴王借扇》、《吴起与公主》、《梦断香销四十年》等优秀作品，舞台上活跃着关国华、郑培英、卢秋萍、林锦萍、倪惠英、冯刚毅、彭炽权、丁凡、曹秀琴、曾慧、王凡石等观众喜爱的中青年演员。中共广东省委常委杨应彬同志为祝贺首届广东省艺术节成功，特赋七绝一组以赞，其中《岭南秋》曰：“岭南十月小阳春，丽日清风淡淡云。一片繁花开艺苑，赤橙黄绿色缤纷。”《更上一层楼》咏：“文才技艺两丰收，点染秋光色愈稠。硕果权当新起点，来年更上一层楼。”至 1996 年广东省艺术节共举行了六届，每届均有一批优秀的节目和演员获

得奖励。第二，通过电视、广播、录制音像等方式，放映，播讲粤剧演出和普及粤剧常识的节目；举办群众性的粤剧唱腔演唱比赛、粤曲卡拉OK导唱和比赛、粤曲“私秋局”竞赛等活动，使学习演唱粤剧粤曲，成为人民群众自娱活动的内容之一。第三，在中、小学校和城市街道开办粤剧学习班，传授粤剧的唱腔音乐和身段表演的技能，通过传播和普及粤剧的途径，培养新的粤剧观众和爱好者。第四，鼓励支持酒家茶楼开办粤剧、粤曲茶座，使食客在茶余饭后观赏粤剧、粤曲，成为一种雅致的文化消费活动。

4. 政府文化主管部门采取各种政策和措施，尽力扶持粤剧艺术的繁荣发展。举其大要来说如：第一，调整建立剧团的方针，逐渐减少政府所办剧团的数量，积极支持社会各方面的力量办剧团。政府文化主管部门重点扶持那些代表本省艺术水平、具有实验示范性质的团体，鼓励社会、企业、个人等多渠道、多形式的办团方式。第二，以经济政策的倾斜扶植戏曲表演团体。如省、市分别设立文化发展基金，主要用于弘扬粤剧等民族民间艺术；设立优秀作品创作演出专项资金，支持粤剧等的优秀剧、节目的生产。第三，通过多种形式繁荣戏曲创作，如对创作人员实行聘任制，活跃探讨、争鸣的学术气氛，扩大作品发表和演出的园地，继续抓好评奖、比赛等活动。第四，调整艺术学校的布局和专业设置，提高教学质量和办学效益，努力培养更多更好的人才。第五，抓好文化基础设施的建设，除加紧对现有剧场的改建维修外，积极筹建一批较为现代化的演出场所。

90年代以来，肩负振兴繁荣粤剧艺术、演出观众喜闻乐见的剧目重任的粤剧表演团体，除了在国内外有广泛影响的广东粤剧院和广州粤剧团之外，还有一批地级市的各具特色的团

体，如深圳市粤剧团、佛山市青年粤剧团、珠海市粤剧团、湛江市粤剧团、肇庆市粤剧团、江门市粤剧团等。主要的编、导、演人员有红线女、林榆、陈自强、梁郁南、曾文炳、梁建忠、陈少梅、关国华、丁凡、吴国华、曹秀琴、倪惠英、梁耀安、钟康祺、梁淑卿、欧凯明、彭炽权、冯刚毅、姚志强、孔雀屏、黄伟坤、曾慧、余阳丽等。此外，还成立了进行粤剧研究、推动粤剧艺术实践的学会、研究会、联谊会等社团组织，如广东省粤剧研究中心、广东粤剧编剧家协进会、广东省粤剧八和联谊会、红船今侣诗书画社等。

具有悠久历史传统和广阔演出市场的粤剧，正在面向挑战，奋力振兴。

潮　剧

原名潮腔、潮调、泉潮雅调，又名潮州戏、潮音戏、潮州白字戏，用潮州方言演唱，流布于广东东部、福建南部、台湾和香港以及东南亚各国讲潮州话的华侨、华人聚居的地区。

宋代潮州便称“海滨邹鲁之地”，经济、文化都相当发达。潮州“舶通瓯吴及诸蕃国……以至殷甲邻郡”（《永乐大典·潮州府》）。民间“也好酣歌，新声度曲，灯宵月夜，傅粉嬉游”（蓝鼎元《潮州风俗考》）。明代正德年间，揭阳县已有人“搬演乡谭杂戏”，潮阳县“俗尚戏剧”、有“椎结戏剧之俗”。到了嘉靖年间，演戏更成了潮州百姓一种习俗而流行各地：“潮俗多以乡音搬演戏文，……富家大族恬不为耻，且又蓄养戏子。”“习尚大都奢僭，务为观美，好为淫戏女乐。……仲春祭四代祖，是月坊乡多演戏为乐。”（嘉靖十四年、四十年刻《广东通志初稿》、《广东通志》）

地下戏曲文物的出土，揭开了潮州府早期戏曲活动的历史，明代有了潮腔、潮调的称谓。1958 年在揭阳县明代墓葬中发现题名《蔡伯皆》的两个写本，有全剧总纲本和小生使用的已本，其中一本有“嘉靖”年号题记。该本《蔡伯皆》同宋元南戏的《蔡伯喈琵琶记》基本相同，但已增加一些宾白，戏文杂有潮州俗字方言，说明潮州民间艺人在演出时已根据当地

条件有所发展。目前尚有嘉靖四十五年（公元 1566 年）的《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔境记戏文全集》（附刻《颜臣》）、万历九年（公元 1581 年）《新刻增补全像乡谈荔枝记》和相传亦刻于万历年间的《重补摘锦潮调金花女大全》（附刻《苏六娘》）共三种五个剧本传世。五个剧本除《颜臣》外，其他都是取材潮州民间故事而编成长达几十出的戏文；几个刻本的题名分别写有“五色潮泉”、“乡谈”、“潮调”等字样。《荔镜记》末叶标明：“重刊荔镜记戏文，计有一百五叶。因前本荔枝记字多差讹，曲文减少，今将潮、泉二部增入颜臣勾栏诗词北曲，校正重刊。……余氏新安云耳。嘉靖丙寅年。”说明在嘉靖四十五年之前，已有潮、泉二部的《荔枝记》刻本。万年九年（公元 1581 年）由“潮州东月李氏编集”的《荔枝记》，是潮州人编集的传世最早的剧本。这些几十出的长篇戏文，一再“重刊”、“增补”、“重补”印行，说明其流行的广泛和深远。这些剧本的曲文使用潮州方言音韵，唱腔是曲牌连缀体，曲牌名目和南曲曲牌、明初戏文的曲牌名目基本相同。〔四朝元〕、〔风入松〕、〔驻云飞〕等注明“潮腔”，字数、句格与《九宫大成》同名曲牌大同小异；也有较自由的〔平调〕。《金花女》一剧还标明“潮调”。同场各个角色皆唱，二、三人同唱一曲，合唱曲尾。行当脚色有生、旦、贴、外、丑、末、净七种，丑、净两行都惯于插科打诨，颇难区别，净还扮演媒婆之类的角色。

清代前期，潮剧称为泉潮雅调、潮州戏。顺治八年（公元 1651 年）印行的《新刊时兴泉潮雅调陈伯卿荔枝记大全》所称的泉潮雅调，是泉州、潮州这两个同一大方言区的泉腔、潮腔相互渗透融合，并接受弋、昆、徽池雅调的影响而形成的“雅调”。它仍是曲牌连缀，“其歌轻婉，闽广相半，中有无其

字而独用声口相授，曹好之，以为新声（调）者”（顺治十七年修《潮州府志》、康熙三十九年刊《广东新语》）。屈大均在《广东新语》中还说：“潮人以土音唱南北曲者曰潮州戏。”这就说明潮州戏的声腔是用潮州话唱南北曲，泉潮雅调是这种腔调的“新声”、“新调”。从潮腔、潮调发展为泉潮雅调，不但唱腔音乐有所丰富，并有管弦、马锣等乐器伴奏。康、雍年间，潮州戏已“杂以丝竹管弦之和南音土风，声调迥别”（《潮州风俗考》）；乾隆年间“所演传奇，皆习南音而操土风，……虽用丝竹，必鸣金而节之，俗称马锣，喧聒难听”（《潮州府志》）。康熙年间潮州画家陈琼所作《修堤图》之“演戏庆功”局部，描绘了潮州露天演戏和民间看戏情景：六柱的戏棚上挂竹帘为幕，演员正在更衣化妆，乐工分坐两边，所操乐器有琵琶、笛、笙及鼓、云板等。据英国人布赛尔所著《东南亚的中国人》卷二《在暹罗的中国人》叙述，1685 年和 1686 年（康熙二十四、二十五年），有广东和福建的演员，在暹罗皇宫为欢迎法王路易十四的使节而举行的盛宴上演戏助兴。

从清朝前期到中期，潮州戏演出活动频繁。顺治时有“孟月灯，仲月戏，清明墓祭”（《潮州府志》）的俗谚；康、雍年间“迎神赛会一年且居其半，梨园婆娑，无日无之”（《潮州风俗考》）；乾隆年间“凡社中以演剧多者相夸耀，所演传奇，皆习南音而操土风，聚观者昼夜忘倦，若唱昆腔，人人厌听，辄散去”（《潮州府志》）。到嘉庆、道光时，潮州仍是“各乡社演戏，扮台阁，鸣钲击鼓以娱神，极诸靡态”（《澄海县志》）。道光四年（公元 1842 年）镌刻的郑昌时《韩江闻见录》，记载了潮州戏的声腔、剧目及艺人等方面的情况，不少地方都在新建或重建戏台。这个时期，因为有以板式变化为音乐结构的西秦戏、外江戏传入潮州，潮州戏吸收了它们变化灵活的唱腔，故

在“歌参闽腔”，的基础上，创造了“闽粤新腔”。演出的流行剧目，有表现地方题材的《荔枝记》、《金花女》、《苏六娘》等，其他剧目在民间歌谣和儿歌中也有反映。如“点戏歌”点明有《荆钗记》、《彩楼记》、《拜月记》、《昭君和番》、《孟姜女》、《梁山伯祝英台》、《蓝关雪》等，儿歌“天乌乌”唱出了《伯皆》、《刘智远》、《郭槐》、《姜诗》、《英台》、《武松》等剧目。这时，人民群众也把潮州戏叫做潮州白字戏。

1840年鸦片战争之后，潮州、汕头开辟为通商口岸，潮汕地区商业经济有所发展，城镇增多和扩大，出洋谋生者日众；加之民族矛盾尖锐，反清革命兴起，潮州戏跟随时代有所改良和发展。这时潮州戏又叫白字戏、本地戏、潮音班。如潮州田元帅庙有碑文铭记，咸丰十年（公元1860年）梨园会议决定，由潮音班与正音班、西秦班每年派钱祀敬田元帅。清人王定镐著《鳄渚摭谭》谓：“白字班近来最盛，优童艳泽，服饰新妍。”张心泰在光绪年间印行的《粤游小识》中，把潮剧称为“本地班”。光绪中叶潮音班数以百计，在潮州建立了潮音梨园公所，及至光绪后期，潮音班最盛时发展到二百余班。潮音班到城镇演出比前增多，还有老万年、老正和、老赛桃源等戏班，分别出洋到暹罗、新加坡等东南亚国家演出。经营戏班的“缴戏”者也日益增多，“潮俗称缴戏，名为箱主，或曰戏爹，而缴白字戏最获利。择穷民之细童，买写春期十年八年不等，身价百数十金不等。班数十人，延师调督之，数月即可开棚。戏班教法甚严，轻则伤，重则死，在春期之内，其父母不能告诉。大约自七八岁至十五六岁，春期满，得自主作戏”（《鳄渚摭谭》）。这是潮音戏童伶制的情形。咸丰、同治年间的提督、总兵方耀家族就有老正兴等十多个潮音班，地方豪绅陈承田一家也有九班。

新编剧目大增，内容扩展，风格多样，是当时潮音戏呈现出来的艺术特点。除了产生《揭阳案》、《龙井渡头》、《翁万达》、《林大钦》、《萧端蒙》等地方题材的剧目之外，还经常演出丑角担纲的《李唔直》、《周不错》、《双青盲》和花旦戏《挑帘·裁衣》、《梨花送枕》、《卖胭脂》等剧目。此外，还有新编的故事戏《林则徐》、《滴水记》、《女英雄记》等，同时也移植演出西秦戏、外江戏的剧目《张古董借妻》、《三打王英》、《五台会兄》等。唱腔音乐也有颇大的变化，主要表现是在曲牌连缀的基础上发展了板式变化。起始由潮音戏汲取民间弹词宝卷式的“歌册”入戏，唱词已从长短句向七字句变化，随后外江戏等皮黄声腔在潮州盛行时，潮音戏又仿用汲取其板式变化的手段和技法，还请外江先生教戏，“净脚唱曲必转正音，清末全用外江腔调”。唱腔以柔和为特征，少有激越的音调。童伶演生、旦戏时常用的“三步进三步退”的步法逐渐被淘汰，以丑、旦为主的表演有多样化的趋势，旦行中的青衣和彩罗衣、丑行的裘头丑、长衫丑、褛衣丑的表演日益丰富。舞台上用布幕代替了过去的三幅竹帘，潮绣成为时尚。

1919年五四运动后至抗日战争前夕，王永载在《潮州民间戏剧概观》中把此时称为白话剧运动和国产电影流入潮州的时代，他认为潮音戏“演出的形式、音乐的节拍，以及演员的动作与表情等……渐趋向解放的程途”。“剧本的内容多以忠臣孝子烈女节妇……为主题，间也有演些才子佳人一类的戏，驰名的如《陈三五娘》（又名《大难》）、《三笑姻缘》（即采取唐伯虎的一段韵事编成）等，这个时期的剧本，多是传袭的，很少有创作的勇气”。除了演出古装戏外，还向话剧和电影取材，舞台上出现过《林则徐烧英鸦片烟》、《徐锡麟》、《袁世凯》、《黎元洪反正》等剧目，也演《火烧红莲寺》一类剑侠神怪戏。

唱腔的节奏趋向自由，产生了许多新创作的唱腔。演出形式向话剧学习，服装、化妆逐渐现代化，舞台装置变得复杂，出现了电光、水景和火景。此外，还吸收京剧的剧目、武打、锣鼓、服装和粤剧的音乐、乐器。《中华全国风俗志·潮人之盂兰会》则记述：白字“乃其地儿童所演，男女趋之若骛，唱作有次，颇堪悦目……字句清晰，韵调合度。至其服装，与京班无异；旦角之髻，则如上述之‘大后尾’，或蓬头为多。”

潮剧经过话剧运动的影响和电影的冲击竞争，其变革还表现于：演戏活动由受聘演出到卖票设座，由露天广场转到戏园、戏院，剧团更多地外出到东南亚各地演出。1920年前后，暹罗的曼谷甚至成为潮剧活动的中心，立志改良潮剧的苏醒寰、谢吟等编剧者，在曼谷成立了“青年觉悟社”。1929年，中国共产党东江特别委员会领导的大南山革命根据地成立赤花剧社，演出了宣传革命斗争的时装潮剧《平江潮》。但是大多数潮剧的经营者和艺人，还是以演戏营利和谋生。演出的剧目虽有《上海案》、《请命从戎》和根据当时电影默片的故事改编的《大义灭亲》、《孤儿救祖》、《人道》、《姐妹花》、《空谷兰》、《渔光曲》等时装戏，但更多的还是演出《群芳楼》、《滴水记》、《绛玉捧馃》等一类城乡劳动者欢迎的古装戏出，而以《玉堂春》改编的《王金龙》一剧，更是长年盛演不衰。

抗日战争开始后，“潮剧虽一部分仍保持着固有的作风，但亦有一部分以抗战为题材，倾向于光明的前路。他们将陈旧的形式装进了前进的内容，故近来编了几出较有意义的剧本如《韩复榘伏法记》、《卢沟桥纪实》等”（《潮州民间戏剧概观》）。由于注重编演新戏，音乐和表演突破了传统的拘谨和呆板，唱腔音乐广采博取，发展板式变化，形成以曲牌为基础、与板式变化相结合的体制，还产生了编曲的制度。教戏先生成为创作

的中心，有的教戏先生还兼编剧本，林如烈就是此时成名的教戏先生之一。这时的演员阵容相当可观，出名的演员有丑行的顺明、方溜、阿倪、谢大目、洪妙等和童伶中的扑目旦、楚兴、交走、郑广昌等。舞台布景受到话剧影响，一度以硬景代替布幕，由绣幕改画幕，水景、火景、机关布景也搬上舞台。服装随内容而变化，时装、西装、长衫、便服并用；古装戏仍以潮绣戏服为主。

1939年潮汕大部被日本侵略军占领，艺人星散，有些流落泰国。1932年后东南亚地区先后为日本侵略军占领，其地潮剧班社多数解体，国内也仅有正顺、三正、玉梨、怡梨等几班在山村和边远地区谋生，艺术上难有建树。解放战争时期，潮汕经济发展缓慢，剧团多演平庸剧目，潮剧惨淡经营，在挣扎中求生存。

新中国成立后，1950年4月8日在汕头成立潮剧改进会，推动潮剧进行全面的改革。同时，成立潮剧职业剧团通讯处，加强对潮剧团的管理。1951年6月潮剧源正、正顺等六大班废除童伶制，还童伶以人身自由，各班成立工人管理委员会管理剧团，变班主制为共和制。同年，成立潮剧职业剧团联合办事处，负责处理剧团与剧场关系等问题。与此同时，加速培养青年演员以代替原由童伶担任的生、旦行当。经谢吟、卢吟词、郭石梅等前辈艺人悉心教育，并对小生唱腔作了改革的探索和试验，至1953年前后，翁銮金、黄清城、叶清发、姚璇秋、范泽华、萧南英等青年演员相继成长，成为优秀的生、旦演员。童伶制的废除，为潮剧剧目题材的扩大，表演艺术的发展，开辟了一条新路。开展戏改工作之后，文化部门陆续派遣一批新文艺工作者到剧团，分别担负编剧、导演和文化教员工作，帮助艺人提高思想觉悟和文化艺术修养，以当家做主的精

神从事艺术工作；在艺术创作上，建立讨论剧本、唱腔的制度，发扬艺术民主，发挥集体智慧。1954年正式建立导演制，改变了由教戏先生一人负责艺术业务的传统，此后剧本创作和舞台艺术都有很大的提高。继1952年9月《大难陈三》一剧在中南区第一届戏曲会演获优秀剧目奖和音乐奖之后，1953年4月汕头潮剧改进会易名广东省广州市戏曲改革委员会粤东分会，着重发掘整理传统剧目和移植改编现代剧目、培养年轻演员的工作。至1954年先后整理演出了《扫窗会》、《辩本》、《搜楼》、《闹钗》、《桃花过渡》等传统剧，改编演出了《妇女代表》、《海上渔歌》等现代剧，在广东省的各次戏曲会演中，都获得较高的评价。

1955年至1957年间，潮汕地区各县专业潮剧团纷纷成立，计有玉春香、榕江、元华、梅正、一枝香、正天香、稻香、怡香、玉正、饶平等潮剧团，潮剧的普及和提高都有很大发展，收集整理传统剧目一千三百多个，音乐曲谱一批，并公开出版《潮剧音乐》。

1956年8月1日成立广东潮剧团，并于1958年12月25日扩大成立广东潮剧院。1958年潮剧第一部电影艺术片《火烧临江楼》由香港的电影公司拍成影片。1959年5月1日创办汕头戏曲学校。经过一系列的组织建设，建立健全了各种机构，加强了领导力量，集中了艺术创作骨干，潮剧的艺术创作和培养人才的工作，便更有计划、有成效地向前开展。这段时间，先后整理演出《荔镜记》、《苏六娘》、《火烧临江楼》、《告亲夫》、《刘明珠》、《闹开封》、《王茂生进酒》、《芦林会》、《刺梁骥》等一批优秀的传统剧，创作改编的新编历史剧《辞郎洲》和现代剧《松柏长青》、《党重给我光明》等，得到省内外文艺界的很好的评价。1957年4月至6月间，广东潮剧团以

《陈三五娘》、《苏六娘》、《扫窗会》、《辩本》、《闹钗》等剧目参加广东潮、琼、汉剧赴京汇报演出团到北京演出，首都一批戏曲专家热情赞扬潮剧在继承和发扬优秀艺术传统方面所取得的成绩，京剧表演艺术家李少春把《辩本》、《扫窗会》、《闹钗》三出折子戏美誉为“百花潮中三块宝石”。潮、琼、汉剧这次赴京演出，党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来等出席观看，并接见演员和摄影留念，加以勉励。1959年9月、10日间广东潮剧院赴北京参加庆祝建国十周年的献礼演出，也得到首都观众和文艺界人士的热烈欢迎和鼓励，党和国家领导人刘少奇、周恩来、贺龙、叶剑英等出席观看，并与演员合影。1960年春，中共汕头专区戏曲总支部制订《关于发展提高潮剧意见三十条》，促进潮剧政治艺术水平的提高。同时，举行汕头地区戏曲会演，组建潮剧青年剧团。5月和10月，广东潮剧院组成中国潮剧团到柬埔寨王国和香港进行友好访问演出，这是新中国成立后，潮剧第一次开展海外艺术交流。

1961年后，广东潮剧院等有关团体，贯彻文化部《关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知》精神，在收集传统艺术资料、整理研究传统艺术方面做了大量的工作，除先后编印《潮剧曲谱扫窗会》一册、《潮剧音乐》三册、《潮剧音乐资料汇编》七册、《潮剧剧目纲要》一册（收录八百八十个剧目故事梗概）外，对潮剧传统表演艺术的整理研究取得显著的成绩。依据传统表演艺术的历史情况及其发展变化，把潮剧的脚色行当归纳为丑行十类、旦行七类、生行五类、净行三类。对独具特色的丑行扇动、身段、特技、唱声、穿戴，旦行中的彩罗衣旦的身段、技法进行了比较系统的整理研究。1961年和1962年先后举办了潮剧丑角戏汇演和潮剧花旦戏汇演，并在上述研究的基础上编写成《潮丑表演艺术》和《潮剧

花旦表演艺术》两部书稿。把这些研究成果运用于舞台实践和教学实践，潮剧的表演艺术尤其是丑、旦两行的表演，更加具备本剧种的独特色彩。在这个阶段的编、导、演和整理研究工作中，林澜、郑文风、郑一标、魏启光、蔡锦坤、李有存、张长城等，都发挥了各自的积极作用。

1963 年下半年开始，潮剧和全国各剧种一样执行“写现代、演现代、唱现代”，排演现代戏成为主攻方向，到 1965 年上演剧目百分之百是现代戏。这个时期产生了《江姐》、《焦裕禄》、《春风送暖》、《万山红》、《滨海风潮》等剧目，对运用传统艺术表现现代生活作了许多探索和实践。1965 年 11 月开始，对戏曲剧团人员实行集训，集中了一千零二十三人以“活学活用”逐步代替艺术创作演出活动。1966 年 5 月开始的“文化大革命”，使潮剧遭受到严重的摧残。从批判《风雨三迁》、《关于发展提高潮剧意见三十条》开始，继而否定传统艺术，把历年收集积聚的剧本、资料、图书、照片、唱片、录音等，均强加“封资修黑货”的名目加以烧毁；艺术骨干遭到批斗并关入“牛栏”，有的致伤致死，潮剧因被强制“学习移植革命样板戏”，使剧种特色大大消失，新中国成立后十七年所取得的戏曲改革成果几乎丧失殆尽。1976 年 10 月粉碎“四人帮”反革命集团后“文化大革命”宣告结束，1977 年 12 月开始，广东潮剧院和各市、县潮剧团陆续恢复建制，汕头地区戏曲学校也重新复办，潮剧的艺术创作才得以正常进行。至 1982 年，先后新编了《彭湃》、《七日红》、《恩怨宋家妇》、《袁崇焕》、《张春郎削发》等艺术质量较高的剧目，《袁崇焕》获得文化部和中国剧协举办的全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。1979 年至 1982 年，广东潮剧院两次组团到泰国、新加坡和香港演出，潮剧又呈现欣欣向荣的景象。

改革开放以来面对各式娱乐品种的竞争和商品文化的冲击，潮剧也同其他戏曲剧种一样难以避免演出淡风的困扰。但是，潮剧表演团体迎难而进，尤其是广东潮剧院没有放弃自己肩负的示范、培养、研究的职能和促进剧种振兴的使命，他们对阻碍艺术生产力发展的原有剧团体制进行改革，一手抓改革，一手抓繁荣，重点扶持剧本创作，狠抓演出质量，坚持出戏、出人、走正路。辛勤的劳动结硕果，连演四百多场的《张春郎削发》于 1987 年参加首届中国艺术节，荣获纪念奖并获得广东省人民政府嘉奖。早在城市观众流失之初，广东潮剧院便确定了“扎根农村，争夺城镇，沟通海外，兼顾音像”这条走出困境之路，在社会效益和经济效益两方面都获得了可喜的收获。他们的具体做法是：1. 充分利用农村各种节庆活动，在村中旷地和收割后的田野搭起临时舞台，大演广场戏，每年的演出场数平均有百分之八十是在农村演出完成的，这些演出经常引来成千上万的观众，有时甚至出现“万人空巷”的盛况。2. 为了进入市镇剧场演出，他们依靠市镇党政部门的帮助，争取企业团体的支持，尽量做到包场演出，保证必要的票房收入。3. 适应近千万海外潮籍侨胞的娱乐需求，千方百计开拓海外演出市场。改革开放以来，他们先后前往泰国、新加坡、法国、香港、澳门等国家和地区演出。这些演出的方式多种多样，如访问演出、商业演出、参加艺术盛会、应社团组织或侨领名流邀请进行联演、辅导和交流等。无论何种演出，均弘扬了潮汕文化，促进了对外交流，潮剧成为连结乡情、传播友谊的纽带。4. 成立潮艺发展公司，与音像出版部门合作，录制潮剧音像带推向市场。5. 多方借助当代的传媒方式和手段，尝试建立多媒体潮剧，努力介入大众文化消费市场，拓展新的生存活动空间。这些尝试包括：在当地电视台播出潮剧小

品晚会，举办潮剧卡拉OK培训班和潮剧卡拉OK大奖赛，录制潮剧卡拉OK（CD）系列，组织小队伍进入娱乐场所演唱，与旅游部门合办旅游艺术团演出潮剧，配合教育部门把潮剧常识编写进《潮汕音乐文化课程教材》，到中、小学校开设潮剧欣赏知识讲座等。与此同时，他们重点经营一批新剧目，实施以培养造就优秀青年演员、推进艺术人才建设为目标的“希望之星工程”，并推出一个新的深化管理体制改革的方案。这一切展示了广东潮剧院在市场经济挑战面前“虽处低谷，意欲争雄”的勃勃生气。自从80年代至今，活跃在潮剧艺术创作前列的编、导、演人才有李志浦、陈英飞、沈湘渠、吴峰、黄瑞英、张长城、朱楚珍、林舜卿、方展荣、陈学希、陈秦梦、郑健英、孙小华、吴玲儿、蔡明辉等。

在振兴潮剧的艰难历程中，潮州市潮剧团、揭阳市潮剧团和其他县、市的潮剧团，也都各自做出了积极的贡献。潮州市潮剧团创作演出的《益春》、《两县令断案》，曾在广东省艺术节获奖；该团还重视培养舞台新人，先后开办多期学员培训班，使演员队伍一直保持年轻。揭阳市潮剧团创作演出的《千金女》、《丁日昌》获得广东省多种奖励，《丁日昌》参加第二届中国戏剧节演出，还荣获创作、演出双项大奖。

潮剧历史悠久，艺术遗产丰富，博取其他声腔剧种之所长，接受潮汕民间艺术的熏陶，形成了鲜明独特的艺术风格。

潮剧音乐以潮腔为主，潮腔是南戏的一种声腔，先后接受弋阳、昆山、乱弹诸腔的影响。并融汇了当地的方言弹词、歌册、民歌、小调。潮腔包括〔轻三六调〕、〔重三六调〕、〔活三五调〕、〔反线调〕四种宫调，无论唱腔或伴奏音乐，皆以这四种宫调为基础结构而成。潮剧唱腔包括曲牌和板眼两类。曲牌类分为头板曲牌、二板曲牌、三板曲牌等。板眼类有两种，一

种以曲牌起句和收句，中间加以板眼变化，俗称“子母句”；另一种以板眼变化为主要特征的曲调，俗称“曲斡”（斡，回旋之意），板眼变化唱腔所占比重较大。潮剧唱腔还有帮唱，包括帮声和帮曲的全句或帮句末后三字、后一字等。潮剧伴奏音乐分为唢呐曲牌、笛套、弦诗、锣鼓牌子和锣鼓科介等。潮剧乐队由管弦乐和打击乐两部分组成，俗称“文畔”和“武畔”。管弦乐分为二弦组合、唢呐组合、二胡组合和笛子组合；打击乐分大锣组合、小锣组合和苏锣组合。潮剧的特色乐器有二弦（俗称“头弦”）、椰胡（俗称“冇弦”）、曲牌（俗称“小斗锣”）、深波（铜质低音打击乐器）等。

潮剧的传统剧目大体可分为三类：一是南戏、传奇剧本的地方化，如《琵琶记》、《荆钗记》、《拜月记》、《白兔记》、《高文举珍珠记》、《破窑记》等，都有整本或锦出流传；二是取材当地民间故事传说的剧目，如《荔镜记》、《苏六娘》、《金花女》、《龙井渡头》、《剪月蓉》等，因乡土气息浓郁而为人民群众欢迎；三是辛亥革命后创作的时装戏，如《林则徐烧英鸦片烟》、《黎元洪反正》、《请命从戎》、《姐妹花》、《人道》、《爪哇案》、《平江潮》等，曾产生过比较深刻的社会影响。潮剧剧本重本色，也具文采，善于运用方言、俚语、歇后语等，词曲生动，情节丰富，形象鲜明，富有潮汕地方特色。

潮剧的脚色行当由最初的生、旦、净、丑、外、末、占七行归并为生、旦、净、丑四大行，四行之中又各有细密分工。生行分小生、老生、花生、武生，旦行分乌衫旦、蓝衫旦、衫裙旦、彩罗衣旦、老旦、武旦，净行分文乌面、武乌面、乌面丑，丑行分官袍丑、项衫丑、踢鞋丑、武丑、裘头丑、裢衣丑、长衫丑、女丑、老丑和小丑。潮剧的表演有着丰富的传统身段、台步和水袖功夫等，还从皮影、木偶等民间艺术和现实

生活提炼动作技巧，武功表演宗于南派武术。生、旦的表演轻歌曼舞，机巧灵活；丑行的表演更有丰富的积累，丑中见美，妙趣横生。

潮剧的舞台美术具有民间工艺特色和乡土特点，戏服穿戴喜用潮绣，舞台美术习用画屏、剪纸、抽纱等工艺形式，显得清雅精致、美丽大方。

目前潮剧除在粤、闽两省有广阔的演出市场之外，还有众多剧团频繁前往东南亚和欧、美一些国家的潮籍华裔聚居地演出。

琼　剧

琼剧又名海南戏，当地亦称土戏、斋。流行于海南岛及广东雷州半岛部分地区，用海南方言演唱，在东南亚部分国家琼籍华裔聚居地也有演出，华侨亦称之“琼州戏”、“琼音”。

早在唐、宋时期，琼州与广州及温、台、漳、泉、潮各州便有频繁的海上船运交往。宋人李光《阜通阁》一诗吟唱了琼州的“千帆不隔云中树，万货来从徼外舟”的盛况；苏东坡的诗也说道：“北船不到米如珠，醉饱萧条半月无。”商业、贸易的发展，带动了琼州歌舞娱乐的兴盛。据明正德《琼台志》记载：琼州府于新春佳节“装僧道、狮鹤、鲍老等剧，又装番鬼舞象，编竹为格，衣布为皮，或皂或白，腹闷贮人，以行代舞”。迎春日“武弁竞办杂剧故事”，“卫所扮装关王会游街，……演所装会之戏”。由于军弁兴会，所以庶民群起仿效，“下则酒色教戏，诲淫赌博丧家”。文人也有编著剧本者，如丘浚（公元1420年—1495年）祖籍泉州，居官入籍琼州，为明景泰五年（公元1454年）进士，官至太子太保兼文渊阁英武殿大学士，喜好戏曲，撰写了《五伦全备记》、《投笔记》等五种传奇。闽、广等地客商，亦多有集资邀请闽、广戏班到琼演出之举。据清王国安《卢侯外纪》载：“白沙津，西北一里有冼太夫人庙，左有天后庙，闽、浙、湖、广商船多集结于此。

……奉祀娘后，有闽、广剧，神欢人乐，共乘六气。入清，隆盛尤更。”外地戏班入琼，促进了海南地方戏曲的形成发展。康熙至乾隆年间，先后在海口建成的江张二公祠和福建会馆、高州会馆、兴潮会馆、漳泉会馆、潮州会馆、五邑会馆等，均筑有石戏台以方便戏曲演出。这时民间演戏的风气更盛：“正月下浣，乡民竞抬本境之神，以与邻村所祀者相会，因而刲羊击猪，聚会饮酒，唱演土戏”。“七月十五为中元节，延僧道建醮。……高搭彩棚，分建各街坊，演土戏三、四台。”（乾隆二十年续修《琼山县志》）对于海南岛这一阶段戏曲活动的情况，在《海南岛志》（1933年印）第二十一章有如下的叙述：“清康、乾间，土剧班最盛行，浸淫全岛，妇孺老少，几无不识唱土剧。……至其腔调，初惟用潮音，其后代有变易，杂以闽广歌曲、表演唱工。”与此同时，海南岛还流行屯田驻军演唱的“军戏”，军戏无唱腔，用“军话”（即“官话”）念宾白，以锣鼓演奏曲牌配合表演，用真刀真枪进行武打，剧目多为历史武打故事，所以也称“武戏”。后来屯田制度日渐废弛，军戏在儋州、崖州等地流入民间，改由民间艺人演唱。

清朝咸丰、光绪年间，粤剧在广州、香港一带盛行，且有粤剧艺人辗转赴海南岛教戏授艺，“梆黄”声腔逐渐传入海南。因为军戏使用的舞台语言与粤剧相同，所以广泛吸收梆黄声腔，原来的科白戏逐渐转变为唱曲戏。土戏除广泛吸收梆黄声腔外，还接纳了粤剧的剧目、表演以及粤剧音乐的牌子、小曲和锣鼓谱的影响。光绪中期，军戏并入土戏班同台演出，俗称文武大戏。文武大戏演唱以梆黄为主的板式变化体唱腔，行当日益齐全，演出装备不断完善，很快受到广大观众的欢迎，一度出现繁盛的局面，仅职业戏班就有几十班，还出现大量科班教习馆。光绪九年（公元1883年），文武大戏名优郑洪明（原

名大茂）在万州后田村秘密组织“三点会”，自称“会母”，借演戏之便，串连发动反清起义。光绪十年（公元1884年），郑洪明在万州黄竹塘集结义军千余人揭竿起义，一举攻克万州城，开仓放粮。不久郑洪明率义军转战陵水，攻城数月不破，后遭清兵围击，郑在撤退途中被清兵围捕杀害。

辛亥革命至五四运动前后，海南岛的戏曲艺人接受新剧（文明戏）的影响，进行了诸多艺术变革活动。剧目方面除了演出《紫金兰闯宫》、《张文秀》、《林攀桂上金銮》、《秋香过岭》、《嵇文龙》等流行剧目外，还编演了一批反映现实生活的时装新戏。如1919年“琼崖十三属学生联合会”组织的剧团和华南剧团等，编演了《大义灭亲》、《社会钟声》、《林格兰就义》等；又如1921年王文明、徐成章等发动演员吴发凤、郑长和等，组织琼崖土戏改良社和琼崖优伶界工会，“专门研究琼崖戏本，或著作，或改良”；“改编旧戏，编纂新本，以实行社会改造”。他们编印的剧本，除了前述剧团演出的剧目外，还有《救国运动》、《爱国女秋瑾》、《灭种婚姻》、《社会钟声》等。此外，还有艺人编演了颂扬爱国精神的《正气歌》、《花木兰》等历史戏。唱腔音乐由于演出时装戏的需要，创造了〔数字板〕、〔高腔〕等板式。表演艺术逐渐趋于生活化，并创造了一些新的表演程式，各种技艺日益丰富。舞台美术也进行革新，改变了“百戏一景”的旧规。各种戏曲科班如雨后春笋，最盛时有几十班之多。到了20世纪30年代，“伶人土剧班，现在全岛计有十七班……伶人凡千余名。大班六七十名，小班三四十名，成桂班每本一昼夜戏金约二百元，顺才班、新国民班每本百余元，其余各班每本戏金或百元或三四十元”（《海南岛志》）。一些著名艺人还亲自编撰剧本，郭庆生传世的剧本有《双恩记》、《双婚记》、《狗咬鬃》、《广东开科》等。陈俊彩编

撰的十余个剧本中较有影响的有《合竹成亲》、《真假巡按》、《抢灵牌》等。陈成桂编演的《文君卖酒》、《红叶题诗》等也历演不衰。

五四运动传播的新思想、新文化，促进了海南戏曲的变革；工农运动的兴起和中国共产党领导建立农村革命根据地，更使海南戏曲产生革命文化的因素。1929 年后，中共琼崖临时特委在定安县母瑞山革命根据地及其他各处组织红军剧团、乐万剧团和东路剧团，分别编演了宣传革命的《打破旧礼教》、《胜利属于我们》、《香港大罢工》等剧目。中共琼崖特委书记冯白驹发动进步青年成立业余剧团，在农村进行宣传抗日的演剧活动。冯白驹参与创作讴歌青年男女投身革命的《双朵红》，这个剧本后来还流传到马来亚琼籍华侨聚居的地区和校园，被那里的业余戏剧团体搬上舞台演出。1939 年琼崖独立总队成立，在部队机关和连队成立了业余剧团，经常在咸来等一带乡村进行宣传演出。1940 年春，琼崖独立总队在澄迈县美合地区建立抗日根据地，并组织成立青年剧团，通过演出《大义灭亲》、《爱河潮》、《参军和送粮》、《战斗凯歌》、《夜攻碉堡打伪军》等剧、节目，鼓舞激发了根据地军民的抗日救国的热情。1941 年 7 月底，琼崖纵队政治部组建歌剧团，歌剧团起先演出歌剧、话剧和活报剧、歌唱节目，至 1949 年改组成文工团后，还排演了苏联的话剧《破旧的别墅》。1949 年 10 月 1 日中华人民共和国成立，琼崖党政领导机关在岛内的解放区隆重举行庆祝大会，并组织军民进行了三天大联欢。其时青年剧团演出了根据同名歌剧移植改编的琼剧《白毛女》；机关干部联合演出了新编琼剧《人民的胜利》，琼纵副政委黄康、后勤部主任李定南、副参谋长符振中等亲自扮演了剧中的主要角色。抗日战争期间，一些民间职业剧团的艺人以演出的实际行动去

支持民族解放的斗争，如曾令汉等参加万州县抗战剧社，演出了《弃妻从军》、《大义灭亲》、《全面抗战》等剧目。

抗日战争结束以后，琼剧从剧本创作到舞台演出，都出现一些光怪陆离的现象，剧种的民族特点和地方色彩遭到削弱。随着时局动荡、经济凋敝，西方文化冲击，琼剧更加一蹶不振，岛内只剩四个中、小班时演时散，有的班社流亡海外，艺人星散。

新中国成立后，在党和国家关于戏曲改革工作的方针政策的指引下，海南行政区以集新、新群星两个琼剧团为重点，开展了“改戏、改人、改制”的工作。1953 年 5 月，广东省广州市戏曲改革委员会海南分会成立，进一步具体指导推动琼剧的改革。1953 年 12 月广东省文化事业管理局举行广东省戏曲改革工作汇报暨汇报演出，琼剧演出了《梁山伯与祝英台》的“十八相送”、“楼台会”，《双自由》的“私奔”，《洞房嫁姨》的“兄弟情深”，还与粤剧、潮剧举行了联合公演。1956 年琼剧艺人响应文化部第一次全国戏曲剧目工作会议的号召，积极抢救发掘出传统剧目六百六十个，同年 8 月 7 日以集新琼剧团为基础成立广东琼剧团。这时全岛已有民间职业琼剧团十九个，从业人员近千人。1957 年广东潮、琼、汉剧团联合赴京演出，琼剧演出的《张文秀》、《狗衔金钗》、《卖胭脂》，展示了琼剧经过改革所取得的成果，这些剧目新鲜活泼，富有生活气息，有专家称之为“祖国戏曲艺术海洋里一支珍贵而饱含着无限光彩的珊瑚”。5 月 15 日晚上，毛泽东、周恩来、刘少奇等中央领导人在中南海怀仁堂观看了演出，并接见全体演职员，合影留念。1959 年 1 月广东琼剧院成立，海南艺术学校（后改名海南琼剧学校）也于 1960 年创办，在“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”的剧目政策的指引下，琼剧的现代

剧《云四婆》、《红色娘子军》，整理传统剧目《红叶题诗》以及新编历史剧《海瑞回朝》等都竞放异彩，得到各个方面的好评。《红叶题诗》于1959年4月赴京为第二届全国人民代表大会专场演出，1962年拍摄成戏曲艺术影片。1962年共有琼剧专业剧团十六个，成立了海南戏曲研究室，该室在海南行署文教处的领导下举办了海南区老艺人传统剧目内部汇报演出和海南区琼剧传统艺术研究班，挖掘《大义灭亲》、《荷池映美》、《秋香过岭》、《杨桂珠抢伞》等传统剧目九十五个，整理总结基本训练方法十一种、表演程式一百四十五套、表演特技三十三项，汇集音乐曲牌八百多首、脸谱五十多个，后来在此基础上编印《琼剧唱腔介绍》、《琼剧板腔》、《琼剧简史》、《琼剧锣鼓》、《琼剧曲牌》、《琼剧唱片记谱》各一册。1966年5月"文化大革命"开始，当年由中共海南区党委为了向建国十周年文艺献礼而组织创作的琼剧《海瑞回朝》首当其冲遭受批判，多数琼剧艺人被当作"牛鬼蛇神"，过去的上演剧目被视为"封资修大毒草"，一律加以"批臭批倒"，剧团、戏校被迫解散，艺术人员下放改行，琼剧元气大伤。直至1973年才复办海南琼剧学校，1978年恢复广东琼剧院建制，经过拨乱反正，优秀传统剧目重新上演，专业琼剧团发展到二十六个，业余琼剧团难以胜数，剧目创作和研究工作也取得新的成绩。1982年10月、11月间，广东琼剧院以中国广东琼剧团的名义赴新加坡、泰国演出，获得出访国家各阶层人士的好评。1988年4月26日海南省正式成立，海南省的宣传文化部门采取一系列的积极措施，继续推动琼剧的振兴和发展。

琼剧是一个具有鲜明地方色彩的戏曲剧种，其剧种特色首先表现在唱腔音乐方面。早期的琼剧唱腔结构属曲牌连缀体，声腔既有昆曲的部分，也有滚唱和帮腔；句式既有长短句，也

有上下句对称的方式；一段唱腔既有以集曲形式组成，也有些是来自民间歌本、乐曲的杂调。后来由于梆黄声腔的传入和影响，逐渐衍变为以板式变化体为主，并且不断吸收海南的民歌小调和“歌舞八音”等乐曲，发展形成丰富多彩的琼剧唱腔，大致可分为中板、程途、苦叹、腔类和专用腔五类三十九种。文戏以中板为主腔，各种行当均可使用，虽然同腔同调，但通过调式转换变化等艺术处理，可以达到揭示多种音乐情绪的目的。中板不仅有正、反线（调），也有内、外线和高尖，还有中、慢、快、散的变化；不仅有四、五度移调，也有大二度移调、转调和八度移调。琼剧的唱腔极少一种线（调）贯穿始终，有时在一个上下句组合里也糅合两种以上的线（调）使用，因而形成一种独特的风格。琼剧唱腔以粗犷质朴见长，腔随字生并随字而变，音域宽广，高亢激越。琼剧的乐队早期仅有七、八人，以几件敲击乐器和一、二支唢呐作锣鼓吹。后来乐队扩大到十二至十五人，伴奏乐器以竹胡、二胡、二弦、唢呐和管为主，打击乐器有花鼓、战鼓、高边锣、京锣、铙钹和梆板等。

琼剧传统剧目分为文戏和武戏两大部分。文戏剧目多为历史公案、家庭伦理、爱情婚姻题材，早期剧目如《琵琶记》、《白兔记》、《槐荫记》、《彩楼记》、《搜书院》、《红叶题诗》、《狗衔金钗》、《张文秀》等约有一千多出，多由艺人手抄传授，现存约三百多出；清末民初的时装戏《空谷兰》、《糟糠之妻》、《断肠草》、《爱情与黄金》、《啼笑姻缘》、《秋瑾殉国》等约有一百多出。由于清末民初盛演提纲戏，许多文戏脚本已经失传。武戏剧目《古城会》、《单刀会》、《战宛城》、《十字坡》、《方世玉打擂》等共有四百多出，原是军戏时期演出的剧目，向为提纲戏，多无脚本传世。至 20 世纪 80 年代初的粗略统

计，琼剧共整理传统剧目七十三个，新编历史剧九个，创作现代剧一百一十六个，改编移植兄弟剧种剧目七百三十多个；其中优秀的传统剧目有《张文秀》、《搜书院》、《狗衔金钗》、《红叶题诗》，新编历史剧有《海瑞回朝》，现代剧有《红色娘子军》、《金菊花》、《石井村》、《红树湾》、《喜婚记》等。

早在清朝咸丰年间，就有琼州府城古城楼木刻承印社刻印剧本传世。光绪年间，坊间流传《投笔记》、《玉堂春》、《三江考才》、《审郭槐》等几十种剧本印本，其中的《张生上京》、《林攀桂上金銮》、《紫金兰闯宫》、《假新郎》、《卖胭脂》等更传销东南亚琼籍华裔聚居地。至1928年前后，海口市琼音社、吴美华戏剧出版社、胡美成剧本承印社等相继出现，印刷销售的剧本越来越多。新中国成立后，从广东戏改会海南分会至海南戏曲研究会、海南戏曲工作室、海南省艺术研究所，做了大量辅导推动琼剧创作、收集记录琼剧传统艺术的有益工作，他们曾经内部编印《戏曲简讯》、公开出版《海南戏曲》等刊物。《海南日报》经常在副刊开展戏曲问题的研讨和琼剧剧目的评论，人民出版社也印行了一批琼剧剧本。此外，1921年海口市出版发行的《琼崖旬报》、海口市的《琼崖民国日报》、陈铭枢主持编纂的《海南岛志》、岑家梧的《海南汉人戏剧概说》等，都为研究琼剧提供了许多有价值的观点和资料。

琼剧脚色表演行当早期有生、旦、净、丑、末五大行；军戏与土戏合流后，分为文戏佬倌和武戏佬倌两大系统。后来细分为正生、贴生、小孩生；正旦、贴旦、花旦、彩旦、妈旦、夫人旦、武旦、刀马旦；正武、贴武、三武；文杂仔、武杂仔；大净、二净；花生（文丑）、武丑、花生杂、杂经头和四大金刚（武手下）。旦、净两行唱假声，其他行当唱真声。琼剧的表演饶有特色，或谓源自闽、广戏曲，或谓仿效木偶皮

影，早期生角上场有三步行，右脚踢袍角；旦角上场走蝶步，手摆胸前，手势动作上不过眉、下不过脐；生、末角登帐升堂必踢袍角，叠以碎步，袍袖左右偏佛，两肩上耸，等等。琼剧武功宗于南派，使用真刀真枪，表演时穿插攀高腾跃、飞剑穿柱、吞火吐火、穿刀圈、舞火架等特技。新中国成立后活跃于舞台的著名演员有郑长和、王凤梅、伍宏芳、林道修、谭飞飞、红梅、陈华、王黄文、韩文华、王英蓉、苏庆雄、梁家樑、陈育民、洪雨、梁秋霞等。

琼剧的舞台美术，古时舞台上下左右均无遮栏，亦无前台后台之分，演出时只有“一桌二椅”之类的装置；角色化妆千净、丑行较为讲究，生、旦略施脂粉，勾眉画眼，其他行当更为简便；服装多取唐、宋、明式样，清装较少，俱以布料制作；道具之特殊者，以竹制布马代马。五四运动后，舞台出现画面布景，简单动景、象征性实景和机关布景，服装、化妆、灯光、道具等都大有改进。新中国成立之后，琼剧舞台美术更获得飞跃的发展。

据说清朝道光年间便有琼剧班社到越南演出，咸丰年间以后琼剧戏班到东南亚各国演出的日渐增多，那里至今仍有琼剧演出活动。

广东汉剧

原名外江戏，是来自外省的皮黄（南北路）剧种。以西皮、二黄为主要声腔，用中州官话演唱。活动中心是广东的梅州、潮州和惠州一带，闽西、台湾以及东南亚客家籍华裔聚居地也有流播的足印。1933年曾改称汉剧；因其艺术风格有别于湖北汉剧，1956年定名为广东汉剧。

清代乾隆年间，众多外江班（外省戏班）南来广东演出。嘉应州人杨懋建在道光年间写《梦华琐簿》时说："广州乐部分为二，曰外江班，曰本地班。……大抵外江班近徽班。"潮州府当时是粤东与闽、赣两省交往的主要通道，随着商业、交通的发达和官员、商贩的流动，唱西皮、二黄为主的外江班也来到这里演出，并逐渐以洪阳（今普宁市）、潮阳为基地扎下根来，形成清人龚志清在《潮州澄海四时竹枝词》里咏唱的"正月花灯二月戏，乡风喜唱外江班"（缪莲仙《梦笔生花》三编卷三）的习俗。清人王定镐的《鳄渚摭谭》记述潮州剧坛情况时说："外江创自晚近，或谓自杨分司。"杨分司指杨振麟，河北宛平人，道光十年（公元1830年）以惠潮嘉道兼署潮州盐运同知，有权兼理资财。王定镐认为或许是杨振麟在任职期间把外江戏带到了潮州。通观广东汉剧的传统剧目，其中的二黄唱腔同徽剧老二黄唱腔在板式结构上较为接近，还有比较古

朴的〔十八板〕（回龙）一类的唱腔。年代愈往上溯，二黄的剧目比西皮的剧目愈多。代表性剧目的主要唱段，也是二黄多于西皮。钱热储首创外江戏即汉剧之说，他在 1933 年出版的《汉剧提纲》称："何谓汉剧？即吾潮梅人所称外江戏也。外江戏何以称汉剧？因此种戏剧创于汉口故也。"他在分析了汉剧形成的经过以及汉剧流而北上称京剧，流而南下称粤剧的情况后说："惟在赣之南，岭之东，及闽之西部者，皆本其原音，不加增易，故特标其名曰外江。"清朝嘉应州人李宁圃作《程江竹枝词》云："江上萧萧暮雨时，家家篷底理哀丝；怪他楚调兼潮调，半唱销魂绝妙词。"（袁枚《随园诗话》）近人据此认为：外江戏声腔有楚调的成分，所以与湖北汉剧的皮黄有密切关系。

潮州古为府治，地处所属沿海平原的中心，人口密集，经济、文化发达。清代嘉庆后海禁大开，这里是行政、盐税官员和外省商贾云集之外；又踞韩江出口，为闽、粤、赣边区出海货物的集散重地。自三庆徽班进京为乾隆祝寿后，讲官话、唱皮黄的外江戏，因为戏文雅驯，曲调高朗悦人，既为士绅文人崇尚，也得到衙门官府器重，这在客观上促进了外江戏在潮州的发展。咸丰、同治年间任潮州总兵的卓兴，在潮州兴建卓府时建有府第戏园，常演外江戏娱客。曾任水师提督的普宁人方耀，同治年间在府内蓄有外江老喜天香班，以应官宴娱乐之需。在潮州的江浙、福建、汀龙、漳泉、嘉应及镇平县、大埔县等大小会馆，亦常聘演外江戏。其时，潮音白字戏班也延聘外江艺人教授外江戏，外江戏鼎盛一时。《鳄渚摭谭》记载：外江班"其名角有王老三、杨老七等，皆外省人。自王老三招童子教习，遂有外江仔之名"。随着"外江仔"的产生和成长，出现了粤东本地人士组成的外江班和民间兴起的业余儒乐社

（唱外江戏、奏汉乐），外江戏从此在粤东扎根和发展。光绪年间，外江戏有上四班、下四班、童子班、咸水班等的称谓，正式班社多达三十余个，潮阳的老三多、澄海的老福顺、普宁的荣天彩和潮州的新天彩，统称外江四大班。光绪十六年（公元1890年）外江福顺班、新天彩班、老三多班、老天香班捐资，为潮州喜庆庵铸铁香炉一座，与潮音戏班一起供奉戏神田元帅。光绪二十六年至二十七年（公元1900—1901年），外江荣天彩、新天彩、老三多、老福顺、双福顺和兼演外江戏的潮音老正兴班等近千艺人，捐资在潮州重修九皇佛祖旧庙，建立外江梨园公所，作为外江戏班在潮州的行会机构。

外江戏较早便有出省献艺和出国演出的记载。如外江荣天彩班，光绪年间曾到泰国各地演出；1908年集合名角乌净姚显达、老生阿盖、红净陈隆玉、老旦耀龙等往上海奏艺，有评论称姚显达“手足娴熟，花样特多，……使观众目不暇给”（《十日戏剧》一卷十四期）；1924年还曾到台湾演出，足迹遍及台南、台中、台北等地。1910年，老三多班一百多名艺人曾到马来亚、新加坡、印度尼西亚等地公演，历时三年之久。外江戏在东南亚各地的演出活动，影响当地的华裔爱好者纷纷组织业余戏曲团体，如新加坡的客属总会国乐部、余娱社、陶融社，槟榔屿的大埔国乐团，泰国的肖戛玉社等。1928年成立的新加坡客属总会国乐部，录制了许多外江戏唱片，1954年8月23日“援例连演汉剧三晚”，至今还有活动。新加坡南洋客属总会于1979年庆祝成立五十周年时，组织演出大型古装汉剧《满堂红》（《郭子仪拜寿》）、《宗保挂帅》和演奏广东汉乐，“以娱来自各国嘉宾”。

清末民初，外江戏在潮州一带的观众日渐减少，主要原因是外江戏使用的舞台语言与当地群众使用的潮州方言之间的差

别太大，外江戏逐渐转移到通行客家话的梅县地区。这时，外江戏吸收了兴梅地区的民间音乐和“中军班”艺人吹奏的乐曲，唱腔音乐有所发展；剧目内容进一步丰富，编演了《揭阳案》、《打破锅》等一批具有地方特色的新戏；净行的表演有较大的发展，红净自成一大行当。但是外江戏“人民国后，名脚如经霜秋叶，风来日稀”，而“儒家乐社之组织，云蒸霞蔚”（1948年萧遥天《潮州志稿》）。20世纪20年代，由于军阀混战，社会动荡，外江戏随着城乡经济的萧条而日渐衰微。抗日战争之后，经济更趋凋敝，人民处于水深火热之中，外江戏班社凋零，艺人迁徙流离，到新中国成立前夕，仅存大埔新福顺童子班和同艺国乐社两个演出团体。

新中国成立后，广东汉剧得以逐步复兴。1950年，人民政府扶助组织大埔民声汉剧社（前身为同艺国乐社）和梅县艺光汉剧团、文光汉剧团。剧团在土地改革、镇压反革命等政治运动中，创作演出了《三世仇》、《嫁衣恨》、《谁剥削谁》等十多个现代戏。1953年4月在广东戏改会粤东分会的组织推动下，各个剧团开展了“改戏、改人、改制”的工作，在工作中既注意提高艺人的思想觉悟，又充分发挥来剧团参加戏改工作的新文艺工作者的积极性；既重视以演员为中心的创作活动，又提倡演员同编剧、导演、乐师等通力合作。结果挖掘、整理出《重台别》、《击鼓骂曹》、《昭君出塞》、《时迁偷鸡》、《打洞结拜》、《芦花荡》、《五台山》、《清风亭》等一百多个传统剧目，对旦行唱腔、红净的唱腔唱法和一些有名唱段，进行了整理和研究。在1954年11月举行的广东省戏曲汇报演出中，广东汉剧演出的《宇宙锋》、《击鼓骂曹》、《凤仪亭》、《时迁宿店》，受到观众的热烈欢迎。1956年7月，以民声、艺光汉剧团为基础，成立广东汉剧团，该团于1957年4月至5月间参

加广东潮、琼、汉剧团赴京演出《百里奚认妻》、《盘夫》、《店别》、《三打王英》等剧目，展示了广东汉剧经过改革所取得的成果。专家们认为《百里奚认妻》"清楚、悦耳、道地、技巧很高"，热情赞扬了演出的剧目，称誉广东汉剧为"南国牡丹"。5月15日，毛泽东、周恩来、刘少奇等中央领导人在中南海怀仁堂观看了演出，并接见全体演职员，合影留念。1959年11月9日成立广东汉剧院，从此广东汉剧进入提高和发展的新阶段。在继续挖掘整理传统剧目的工作中，进一步认真剔除旧戏中有害的思想内容，对一些凝固的程式进行革新，那些经过精雕细刻的整理而公演的传统剧目，如《齐王求将》等，在省内外都获得良好的声誉。在编演现代戏方面，吸收借鉴其他艺术品种的长处，《转唐山》、《货郎计》、《公孙俩》、《一袋麦种》等剧目，因其富有时代气息和勃勃生机，又保留着鲜明的戏曲特点，所以为人民群众所喜爱。1957年、1963年分别在兴宁、汕头两地举行了广东汉剧会演，1960年在广东汕头戏曲学校开办了广东汉剧科。1962年成立广东汉剧研究会，进行组织会演和观摩演出的工作，着手抢救各个行当有特色的本工戏。据1962年统计，广东汉剧的八个专业表演团体，分布在汕头、梅县、韶关和惠阳地区，还有一批木偶汉剧团和业余汉剧团。《齐王求将》、《一袋麦种》两剧，先后于1962年、1965年由珠江电影制片厂摄制成戏曲艺术片。

1966年5月开始的文化大革命，广东汉剧遭受到严重摧残，有的艺术人员被迫害致死，艺术表演团体或解散撤销或进行合并，1967年仅存梅县、惠阳两个地区汉剧团。1973年开办梅县地区戏曲学校。1976年10月粉碎"四人帮"反革命集团后，广东汉剧同其他地方剧种一样获得新生。1977年12月恢复广东汉剧院建制，各地也陆续恢复重建了六个专业表演团

体，一些文工团队也兼演广东汉剧。在“百花齐放、推陈出新”的方针和“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”的剧目政策指引下，广东汉剧出现了勃勃生机。除了抓紧演员队伍建设和编剧、导演、唱腔音乐设计、舞台美术设计等的人才培养工作之外，从 1979 年至 1982 年剧目创作也出现可喜的新局面，受到好评的剧目有《王昭君》、《广东案》、《王金爱与林昭德》、《花灯案》等。在艺术改革方面，对乌净、武生的“炸音”和“子喉”的发音、唱法实行改革的探索，进行了小生的假嗓发声改用原嗓演唱的试验，舞蹈设计和武打组合也有成功的尝试。1982 年以后，由广东汉剧院组成的中国广东汉剧团先后到香港、新加坡演出，恢复了广东汉剧与海外的艺术交流和与海外客家籍人士的联系。

1982 年后，面临改革开放的新形势，广东汉剧院肩负起振兴发展广东汉剧的重任，他们在剧目创作、演出示范、培养艺术人才和开展艺术研究各方面，都进行了许多有益的深索性的工作。1. 创作演出一批优秀的作品，取得了可喜的成绩。几年来创作的新编历史剧《丘逢甲》和新编古代戏《包公与妞妞》等，参加广东省艺术节的演出，分别获得多种奖项。2. 举行多种形式的演出活动，努力提高演出质量，培养和争取观众。如举办广东汉剧表演艺术欣赏会，有近百名演员自选剧目参加，共征集剧本三十多个，抢救继承优秀传统折子戏四台。此外，剧院还在周末和假日，利用排练场进行定期定点演出；组织小队伍，以小节目、小装备积极送戏上门，为基层服务。3. 努力培养人才，提倡尊师重教。为了表彰德艺双馨的前辈艺人和著名演员，号召中青年演员向他们学习，1984、1985 年举行了广东汉剧表演艺术家黄桂珠、罗恒报艺术生涯五十周年纪念大会和梁素珍独唱会，并在剧院内开展新型的拜师认徒

活动，提倡能者为师，互教互学，还举办演员培训班，为演出团输送人才。4. 加强研究工作，促进艺术发展。几年来通过举办振兴广东汉剧暨艺术成果展览、汉剧改革发展研讨会、艺术改革与艺术实践征文等活动，活跃了剧院的学术研究风气，在此基础上成立了唱腔音乐改革和表、导演研究机构，编印了一批广东汉剧资料，还建立各类艺术档案，为研究工作积累了丰富的资料。目前，广东汉剧院把“抢救、继承、改革、发展”作为剧种、剧院建设的主要任务，力争在今后做好几件事：1. 加强管理，造就人才，稳住队伍；2. 繁荣创作，提高档次，扩大影响；3. 找回观众，开拓市场，多演创收。努力再创辉煌，以新的面貌跨进21世纪。

广东汉剧具有皮黄剧种共同的艺术特色，但也有自己的风格和特点。在唱腔音乐方面，有论者认为：广东汉剧“音调之高，为任何戏剧冠，因此精者百中难得一二”。其唱腔旋律优美动听，伴奏音乐颇具特色，呈现出朴实淳厚、悠扬雅致的风格特点。唱腔包含的声腔主要是西皮、二黄，还有大板（即四平调）和杂曲、小调等。伴奏音乐包括丝弦乐曲和“中军班”吹打的乐曲，锣鼓套分别为基本类、小套类、大套类和弦头锣鼓。乐队中的文场主奏乐器“头弦”（又称“吊圭子”），发音清亮高亢，其他主要乐器有月弦、三弦等；武场打击乐器中的大锣（又称苏锣），发音淳厚、悠长，“号头”（又称“吊喇子”），发音高尖、凄厉，都颇具特色。

广东汉剧的传统剧目有八百多个，其中遗留剧本的约三百多个，取材于各个朝代的历史故事、杂剧传奇和传说神话，内容与皮黄剧种大同小异。这些传统剧目以唱、做并重或以唱功见长的文戏居多，折子戏约占总数的百分之八十以上，大多文词典雅，有些也渗入了俚语俗谚，均为人民群众喜闻乐见，代

表性的传统剧目有《百里奚认妻》、《齐王求将》、《红书宝剑》、《林昭德》、《三打王英》、《打洞结拜》、《店别》、《重台别》、《盘夫》等，还有表现广东地方题材的《广东案》、《揭阳案》、《武平案》等。现代戏和新编古代戏以及改编移植兄弟剧种的比较有名的剧目有《十五贯》、《棠棣之花》、《蔡文姬》、《谢瑶环》、《胆剑篇》等。

新中国成立后，广东汉剧的一些优秀剧目陆续公开出版发行。加上清人杨懋建的《京尘杂录》、王定镐的《鳄渚摭谭》、中华民国时期钱热储的《汉剧提钢》和汕头公益社发行的《公益乐剧月刊》，新中国成立后广东汉剧研究会、广东汉剧院编印的《广东汉剧锣鼓经》、《广东汉剧唱腔选》、《广东汉剧志》、《广东汉剧资料汇编》，以及近期正式出版发行的《中国戏曲志·广东卷》、《中国戏曲音乐集成·广东卷》等，都为研究广东汉剧提供了有价值的观点和资料。

广东汉剧表演的规格严谨，动作丰富多彩，武功技巧崇尚南派。脚色行当早期分为生、旦、丑、末、净、外、小、贴、夫、杂十行，后期归并为生、旦、丑、公、婆、乌净、红净七行。各行之中又有细致分工，生行分文小生、武小生、官袍小生、箭衣小生和娃娃生；旦行分正旦、青衣、花彩旦、花旦和武旦；丑行分官袍丑、项衫丑、袈裟丑、短衣丑、童子丑、武丑和女丑；公行分白须老生、乌须老生、黪白须老生和武老生；婆行分贫婆、贵婆和丑婆；乌净行分黑花脸、白花脸、青花脸、金花脸和二花脸；红净行分头手红净和二手红净。广东汉剧早期的著名演员有罗芝瑙、姚显达、盖宏元、黄克元、陈隆玉、蓝耀、赖宣等；新中国成立前后，著名演员黄桂珠、黄粦传、罗恒报、范思湘、梁素珍、曾谋、黄群、罗纯生、林仕律、范开圣和著名乐师饶淑枢、罗璇、管石銮等，都为复兴和

发展广东汉剧做出了贡献；目前活跃在广东汉剧舞台的是李仙花、杨秀薇、吴衍先、徐景清、黄超伦、张文武等一批中青年演员。

正 字 戏

正字戏又称正音戏，用中州官话演唱，因当地称中州官话为“正字”或“正音”而得名。正字戏主要演出于海丰、陆丰两县，曾在潮州流行，还到过香港和东南亚演出。正字戏的唱腔音乐包含正音曲（又称大板曲）、昆曲和少量乱弹、杂调，伴奏音乐分为文场和武场两大类。传统文戏剧目有一百七十多出，擅长细腻抒情述意；没有文字剧本的传统武戏（提纲戏）约两千余出，多为表现政治、军事斗争的袍甲戏。

有人把正字戏的渊源追溯到明宣德七年（公元 1432 年）手抄剧本《刘希必金钗记》，因该本卷末题“新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记卷终下”一行字中有“正字”二字。《刘希必金钗记》是南戏失传本，该本锣鼓谱的记音标识与正字戏文戏的锣鼓经基本一致，其中有丑饰婆、净饰配角插科打诨的表演，正字戏的表演也有这种例规，所以正字戏的来源与南戏有关。明万历年间黄绅撰《石桥场土城记》谓陆丰县碣石卫“国初以来，歌舞相闻”。嘉靖以后戏台建筑成群，万历年间在碣石玄武山元山寺前修建戏台专演正字戏，并于清乾隆十三年（公元 1748 年）把戏台扩建成可容两个戏班合演的大戏台。元山寺修有供艺人食宿的戏馆，西库房墙壁写着乾隆十五年（公元 1750 年）至公元 1961 年的玄武山历届神诞戏“总

理”的名字。据说最古老的正字戏班社双喜班，乾隆四十二年（公元 1777 年）创建后持续活动至 1960 年。清朝中叶，正字戏在潮州一带演出甚为活跃，咸丰十年（公元 1860 年）重修潮州田元帅庙时，碑文记“正音班每年每班银二元”敬神，捐银数多于潮音班一倍。这时的常演剧目有“四大苦戏”《琵琶记》、《白兔记》、《荆钗记》、《葵花记》，“四大弓马戏”《铁弓缘》、《马陵道》、《千里驹》、《义忠烈》，“四大喜戏”《三元记》、《五桂记》、《满床笏》、《月华记》。这些剧目以唱正音曲为主，昆曲次之。现存同治十一年（公元 1872 年）贝淑仪手抄《荆钗记》演出本，标有生、旦、外、占、末、丑、净、夫、小、杂十种演出行当。光绪、宣统年间，“在潮州具有古代艺术文化价值的正音戏……尚有万利班、老永丰班、新永丰班、老三胜班、新三胜班……来往潮州各县演唱……忆儿时爱看老三胜、新永丰班之跳火圈、跳剑窗、吊辫。老三胜班演白鸟记，其骑布马之台步，亦博得彩声。午夜，诸班多串演潮音，以冀迎合大众”（萧遥天《潮州戏剧志》）。光绪三十二年（公元 1906 年）陆丰碣石玄武山祖庙重光，除聘请常于该处演出的正字戏班演出外，还云集六个剧种的十多个戏班助庆。这时也有正字戏班远涉重洋到东南亚演出。清末民初，正字戏渐次退出潮州，偏处海丰、陆丰两县演出提纲戏维持。正生郑乃二遗留“宣统元年岁次己酉二月十五日置”的一本提纲戏集载有十多个剧目，除一出《鸿门宴》外，其余均为“三国戏”。是时的正字戏“言语拉杂，戏皆道白无唱，所演如《三国志》、《前后唐》、《征东》、《征西》等……出台喜打大鼓，吹大喇叭”（胡朴安《中华全国风俗志》）。为了应付提纲戏的演出，戏班的戏箱置备许多演义小说供编演时参阅。艺人掌握着特定的吹打牌子和表演排场，便可对付演出。为了适应演出提纲戏的需

要，正字戏的表演行当演变为红生、乌面、白面、正生、武生、白扇、正旦、花旦、帅主、公婆、丑十二行。

中华民国以后，正字戏已不如前期昌盛，虽以锣鼓喧阗、弓马武术的提纲戏为号召，午夜串演潮音戏吸引观众，但已不能保持当年盛况。1925 年，在海、陆丰和东江地区农民运动领袖彭湃的发动组织之下，正字戏和西秦戏、白字戏的艺人联合成立梨园工会，一度以民主管理方式去取代旧戏班的管理制度，有些艺人还参加了海、陆丰农民武装起义。1927 年 11 月，海丰县苏维埃民主政府成立，经过正字戏及其他剧种艺人的争取，在同年 11 月 18 日召开的海丰县工农兵代表大会通过《关于建设革命新文化决议（草案）》，其中有包括正字戏在内的"改良戏剧"的内容。但是草案未及实施，革命便遭到挫折，艺人有的被杀害，有的逃难他乡。1943 年发生大饥荒，许多艺人不幸饿死，有的改行他业，正字戏濒临绝境，只剩下四个行头破烂不堪的班社。

新中国成立后，正字戏在当地人民政府扶持下恢复了专业剧团，进行"改戏、改人、改制"的工作，招收女演员改变过去全男班的状况。1953 年后在老艺人带领下挖掘整理传统剧目，演出的《百日缘》、《百花赠剑》、《古城会》、《金叶菊》、《张飞归家》、《掷钗》、《白兔记》、《断机教子》、《倒铜旗》等剧目，既保持古老质朴的艺术特色，又有所革新发展，颇受观众欢迎。1960 年秋天，在新中国成立初期恢复的海丰县永丰和陆丰县双喜两个正字戏剧团的基础上合并成立汕头专区正字戏剧团，通过老艺人陈宝寿、蔡十二、刘妈倩等同新文艺工作者合作，又整理演出了《六郎罪子》、《武松杀嫂》、《方世玉打擂》、《小迫嫁》、《张春郎削发》等传统剧目，也获得观众的好评。后来，该团和新建的陆丰县正字戏剧团，在运用传统艺术

表现现代生活方面进行了探索实践，较好地演出了《琼花》、《社长的女儿》、《杜鹃山》等大型现代戏。“文化大革命”期间两个剧团均被解散。陆丰县正字戏剧团自1980年恢复建制后，整理演出了《包公审白面虎》、《古城会》、《渔家乐》等好戏，1981年整理改编演出的《换乌纱》，更获得广东文化行政部门的多种奖励，还被多个剧种移植演出。1983年4月7日至5月8日，该团应香港海、陆丰同乡联谊会邀请赴港演出，获得香港同胞的热烈赞扬。

西 秦 戏

西秦戏又名乱弹班，主要演出于海丰县和陆丰县，曾到广州、香港和东南亚演出。唱腔念白均用中州官话，主要声腔有正线、西皮、二黄和昆曲、小调。正线是西秦戏的本腔，包含二番、梆子两类，二番使用最多。以正线演唱的剧目约占西秦戏全部剧目的三分之二以上，主要有“四大弓马戏”《上京连》、《三官堂》、《哭监写状》、《沉香打洞》和折子戏《仁贵回窑》、《重台别》、《送妹》、《刘锡训子》等。

明、清两代有西秦腔在国内流传，清乾隆时吴长元著《燕兰小谱》有“琴腔”即“甘肃调”、名“西秦腔”的记载。据称嘉庆二十一年（公元 1816 年）在陆丰县碣石镇北关帝庙戏台有“丙子顺泰源”戏班在该处演出的剧目及演员名字的墨迹。顺泰源班是海丰西秦戏三大老牌名班之一，所录演出剧目有《打金枝》、《锦香亭》、《贵妃醉酒》等。相传道光年间海丰县举人黄汉东作《竹枝词》云：“十月山村人谢神，梨园最好唱西秦。声容近数兴华旦，未许东施强效颦。”反映了西秦戏当时已有自己的成名演员。咸丰十年（公元 1860 年）重修潮州田元帅庙时，众戏班勒石决议“西秦班每年每班银二元”敬神，是时潮州等地的群众把西秦戏视为大戏。清末，西秦戏的演出活动大多在惠东县以东的“福佬”话地区进行，为了与其

他剧种进行竞争，发展了大批纯科白或以科白为主的提纲戏，如《秦琼倒铜旗》等均以大唢呐和大鼓、大锣、大钹伴奏，气派雄壮，适合城乡广场演出，又迎合观众崇尚热闹的要求，故此大受欢迎。这时的西秦戏演出剧目分文戏、武戏两类。文戏的主要剧目有“四大弓马戏”、“三十六本头”，武戏如“七十二提纲”等多取材演义小说，武打属南派武功。脚色、场面合称“五行十柱”，即打面行的红面、乌面、丑，打头行的正旦、花旦、蓝衫、婆脚，网辫行的老生、文生、公末，旗军行的乌军、红军，音乐行的文畔、武畔。辛亥革命前后，一些戏班曾到广州、香港谋生，顺泰源班、双福和班、赛丰年班、庆台春班等还远涉重洋赴东南亚演出。提纲戏的盛行虽然也造就了一批多才多艺的演员，但粗制滥造的编演也导致不少传统文戏和表演、唱功艺术的失传。

1925年海、陆丰县爆发了轰轰烈烈的农民运动，两县艺人联合成立梨园工会，艺人翻身做主，踊跃投入革命风暴，后来革命失败，西秦戏艺人遭到严重的迫害摧残，戏班逐渐衰败。1941年和1945年日本侵略军的两度占领海、陆丰县，加上1943年发生的大饥荒，更使西秦戏几乎陷入绝境。解放战争时期灾祸连绵，西秦戏的职业戏班由最多时的三十多个（还有五十多个民间清唱曲班），锐减为仅剩新顺泰源、庆寿年和庆丰年三班，而且都濒临解体。

新中国成立后，幸存在世的老艺人张汉标、罗宗满、曾月初以及名演员罗汉标、孙俊德、唐托等，在人民政府文化部门的支持下汇聚庆寿年班，曾于1950年和1951年到香港、广州演出。1956年老艺人记录整理了《仁贵回窑》、《重台别》、《刘锡训子》、《宋江杀惜》、《审冯旭》、《斩郑恩》、《徐棠打李凤》等七十多个传统剧目，吸收了一批女学员随班学艺，对唱

腔、表演、舞美等进行了改革和提高，同时将剧团改名为海丰县西秦戏剧团。1961年，该团派出演员和音乐人员赴陕西省戏曲剧院学习交流，这些人员回来后推动了西秦戏的艺术革新，也为后来编演《货郎计》、《铁孙子》、《赤乡烈火》等新戏打下基础。正当西秦戏大步向前的时候，剧团在“文化大革命”中被解散。1978年重建海丰县西秦戏剧团，西秦戏再获新生。

白 字 戏

白字戏又称南下白字、老白字，因其唱腔衬字多用“唉咿嗳”，故民间俗称“唉咿嗳”。主要流行于海丰县和陆丰县，曾在潮州、香港等地演出。原是随福建移民而来的外来剧种，后来汲纳本地的竹马、钱鼓、渔歌和潮剧音乐等，改用当地方言演唱，逐步形成自己的风格特点。

海丰、陆丰县地处粤东，粤东与闽南“虽境土有闽、广之异，而风俗无漳、潮之分”。宋、元之际，闽南人大量移民海、陆丰等粤东地区，移民带来了本土的戏曲“老白字”。老白字起初多在民间八音馆的基础上形成的曲班里演唱，有名的白字戏班荣顺科班和老泰顺科班，就是在曲班的基础上成立的。白字戏与同样流传于海、陆丰县的正字戏有密切的承传关系，因而形成“半夜反”的演出习俗。即上半夜讲官话、演正字，所演剧目是来自正字戏的科白（提纲）武戏；下半夜才说方言、唱白字，转演白字戏的文戏。白字戏的传统剧目约有两百多个，主要是文戏，多为搬演传奇故事的连台本戏，俗称“连戏”。有名的“八大连戏”是《英台连》、《秦雪梅连》、《高文举连》、《陈三连》、《崔鸣凤连》、《王双福连》、《杨天梅连》和《萧光祖拜寿》。传统剧目按其唱腔音乐特点分为大锣戏、小锣戏、反线戏和小调戏。白字戏唱白字曲，有帮腔，唱腔结构采

用曲牌连缀、滚唱和板眼变化融合的方式；白字曲有轻六调（或称轻六曲）、重六调、活五调、反线调四种宫调。白字戏的脚色行当分为生、旦、丑、净、公、婆、贴七行，故又有“七子班”的称谓，表演服饰都比较简朴。

清末民初白字戏尚有三十多个戏班，至新中国成立前夕仅剩两、三个溃不成班的戏班。新中国成立后，人民政府支持名艺人粒仔旦叶本南、妈柏生卓孝智等重组戏班，名为民艺白字戏剧团，人民政府派人到剧团帮助艺人开展文化、政治学习，招收女学员随班学艺，1950 年秋，改名海丰县青年白字戏剧团，1956 年定名海丰县白字戏剧团。此后，叶本南、卓孝智、何循禧等人率众先后整理演出了传统剧目《扫窗会》、《山伯访友》、《陈三磨镜》、《白鹤寺》、《刘凤枝挂帅》等，移植演出《棠棣之花》、《社长的女儿》、《沙家浜》、《金凤树》等现代戏，并在唱腔音乐、表演艺术等方面进行革新创造，提高丰富了白字戏的艺术表现能力。“文化大革命”期间，海丰县白字戏剧团于 1969 年底被解散，直到 1979 年才得以重建，之后整理或创作演出的《金叶菊》、《刺吕后》、《白罗衣》、《放走曾荣》等剧目，都颇受群众欢迎。目前农村经常有民间职业白字戏剧团演出，海丰县白字戏剧团每年也平均演出约一百九十场。

粤北采茶戏

粤北采茶戏又称唱花灯、唱花鼓、采茶、大茶戏、采茶戏，是在群众欢度节庆时的灯彩歌舞的基础上发展形成的民间小戏剧种。流行于粤北地区和粤东地区，原有南雄灯子、韶南大茶和连阳调子三种派别，都用粤北客家方言演唱，1950 年后逐渐交融，1959 年统称为粤北采茶戏。

清朝乾隆、嘉庆年间。粤北和粤东北流行唱采茶，府县志书及文人著作多有“唱采茶歌”、“歌十二月采茶”、“采茶歌尤妙丽”等一类记述。农村艺人组织调子班、灯班、大茶班，划地作场，由一男一女或一男二女登场表演，边唱民间小调边持扇子或彩巾起舞，俗称唱花灯、唱花鼓。后来艺人运用花灯歌舞的曲调去演唱劳动生产、爱情婚姻的故事，如《装雕》、《夫妻采茶》等，在表演上形成以扇花、矮步、吊马为主要特征的程式动作，这时人们称之为“三脚班”、“采茶戏”。及至嘉、道年间，采茶歌和采茶戏流行愈烈，屡遭官绅查禁。嘉庆二年（公元 1797 年）兴宁县知县立碑“禁歌舞采茶”；嘉庆十一年（公元 1806 年）海丰、陆丰两县的边界立起“禁乡村不许演唱采茶戏”的石碑。后来采茶戏还流播邻省相近州县，道光十年（公元 1830 年）刻福建《永定县志》载：“永邑界邻广东之嘉庆、大埔，彼处有采茶戏，男扮女装，三五成群，唱土腔和胡

弦，流入于乡村街市，就地明灯，彻夜奏技。”后来官绅“立约趁逐”、“严行禁止”。江西萍乡人黄启衔也在道光十九年（公元1839年）刻的《近事录真》中写道：“采茶戏，亦名三脚班，相传来自粤东。”根据调查，清朝已有连县的何家子弟堂调子班，南雄县的里溪灯班，曲江县的老乐群英、乐群英大茶班。清末民初，粤北地区的采茶戏逐渐由农村走向省内省外的市镇演出，本省和外省的一些剧种也常来这些山区县份演出，通过与江西、湖南一些剧种的交流，采茶戏的音乐和表演得到丰富，在原来的二小戏、三小戏的基础上，陆续编演了《壶瓶记》、《九莲宝灯》、《八宝山》等人物情节比较复杂的古装戏。后来调查挖掘出这时的流行剧目有一百五十多个，如《打柴头割鲁基》、《磨豆腐》、《双双配》、《卖杂货》、《打狗劝夫》、《阿三看姐》等，还有少量的神话戏和公案戏。表演艺术方面，生、旦、丑三行具有各自的功架、程式和身段，还逐渐形成净行，并从其他大戏剧种吸收了水袖功和把子功等。唱腔音乐则更多汇纳本地的山歌小调、民间说唱和民俗音乐，形成采茶调、灯调、小调三大类，采茶调又因定弦不同分北、南两路；唱腔结构基本是曲牌连缀，后来又采用板式变化的方法相结合。粤北采茶戏最兴旺时有专业戏班三十多个，职业艺人二百多人，其中刘吉增、沈松、潘金凤、刘荣华、钟南石、唐任喜、谢启池等享有声誉。1943年后，由于战乱动荡，经济萧条，粤北采茶戏渐趋衰落。

新中国成立后，人民政府文化部门于1957年组建粤北民间艺术团，1959年改名粤北采茶剧团；与此同时，曲江、翁源、南雄、连县、和平等县也建立专业采茶剧团。这些采茶剧团收集整理粤北采茶戏的传统艺术，共得传统剧目两百多个，音乐曲调两百多首，同时举办演员培训班进行传统艺术的研究

革新工作。50至60年代，粤北采茶戏的演出剧目相当丰富，其中一部分是经过整理改编、具有剧种特色的传统剧目，如《补皮鞋》、《装画眉》、《王三打鸟》、《睄妹子》、《钓蛤》、《借亲配》等；另一部分是为了扩展剧种的艺术表现力而移植改编的剧目，如《牛郎织女》、《刘三姐》、《红叶题诗》等；还有一部分是反映现实生活的现代戏，如《刘介梅》、《马脑山》、《血榜恨》等。通过多方面的艺术实践，对传统艺术进行了认真的继承革新，广泛借鉴其他戏曲剧种和话剧的长处，粤北采茶戏艺术获得了全面的提高。罗发斌、何瑶珠、何胜祥、谢福生等，成为这个时期深受观众欢迎的演员。

1966年，粤北采茶戏因为文化大革命而停止演出活动，直到1976年之后，才又开展正常的演出、研究和革新活动。此后几年，通过创作、改编、整理而演出的一批剧目，如《女儿上大学》、《称心花》、《阿三戏公爷》、《人生路》、《青峰山传奇》等，既受到广大观众的欢迎，又在广东省的多项评奖中屡屡获奖。舞台上也涌现出吴燕城、陈联凤、蓝兴朗等一批优秀中青年演员。

乐昌花鼓戏

乐昌花鼓戏源于圈地作场表演的民间歌舞踩矮台，因表演时跳花鼓唱小调，俗称唱花鼓或调子戏。流行于广东北部的乐昌县及相邻县份。

早期的调子戏由一丑一旦表演，这一丑一旦称为对子。他们运用本地的民歌、丝弦小调和舞灯彩时唱的对子小调，表演日常劳动生活和男女相悦的故事。所演剧目大都是《小花鼓》、《小探妹》、《秋莲砍柴》、《五更劝夫》一类的“二小戏”、“三小戏”，载歌载舞，乡土气息浓郁。光绪元年（公元 1875 年）重修的乐昌县琅头乡《邝氏宗谱》之《戏台志》，载有乾隆十九年（公元 1754 年）《海澄清三房子孙兴建下手戏台碑志》称，其时有邝姓调子艺人为“增娱乡里”，由“三房子弟共相助资管弦以邀”，登上该戏台“创为扮演”，相传就是最早的余庆堂调子班。《邝氏宗谱》还记载，邝氏子孙中有“三君字恒荣，蜚声艺苑”，并在“春余，于下手戏台设馆”。此后，县内相继出现庆丰堂、东乐堂等调子戏班。清末民初，调子班与省内外的大茶班、花鼓灯班等往来交流，促进了乐昌花鼓戏的发展，有名艺人邓成祯、廖质彬、何万杰、邓治文等，在县境内外享有名声。这时乐昌花鼓戏编演了《柴姑记》、《云南寻夫》、《下洛阳》、《朱买臣卖柴》等较大型的剧目；一些有名的班社

还能演三大、三小、三接、三送等三十多出看家戏。唱腔音乐采用曲调连缀形式，辅以某些板式的变化，前期分为南、北两路，两路合流后，唱腔分正调、小调、杂调三大类，正调以〔走场腔〕和〔川子腔〕为基础构成剧种的主要唱腔。伴奏音乐分为串子音乐、牌子音乐和锣鼓点几类。表演方面发展成为生、旦、丑、净四个行当，各有自己演唱和表演的特点。

新中国成立后，人民政府文化部门派人调查收集艺术资料，组织业余剧团和培养新一代演员，使行将枯萎的乐昌花鼓戏获得新生。据 1955 年统计，乐昌全县共有花鼓戏业余剧团七十多个，1959 年建立了专业的乐昌县花鼓戏剧团。三十多年来整理演出了《打鸟》、《卖杂货》、《晒绣鞋》、《朱买臣卖柴》等六十多个传统剧目，创作演出了《南岭春雷》、《洪宣娇》等五十多个新戏，还移植改编了上百个外来剧目，乐昌花鼓戏获得了新的发展。

花朝戏

花朝戏源于紫金县乡村的“神朝”祭祀仪式，用客家话演唱，流行于广东省东部客家地区。

明、清以来，紫金县俗尚请巫师设坛祭神。“巫作姣好女子，吹牛角鸣锣而舞，以花竿荷一鸡而歌。其舞曰赎魂之舞，曰破胎之舞；歌曰鸡歌，曰暖花歌”（李调元《南越笔记》）。乡民喜欢这种“神朝”乐舞，神朝艺人为了取悦观众，常在做完神朝后以小曲演唱轶闻趣事。这种表演诸趣花俏，同虔诚肃穆的神朝形成鲜明的对比，人们更为喜欢，遂称之为“花朝”。清末民初，艺人叶春林组织定长春班专门演出花朝，使之逐渐形成花朝戏。此时紫金县也有粤剧、采茶戏和汉调木偶戏演出，花朝戏艺人从这些剧种借鉴吸收其剧目故事、曲牌小调和表演技艺，丰富了花朝戏的艺术表现力。花朝戏最盛时，紫金县有十九个戏班一百多名艺人，有名的戏班如定长春、紫华春、庆祥春、定华喜等，他们的演出遍及粤东近十个客家方言县份。花朝戏在发展过程中积累了上百个传统剧目，代表剧目有《秋丽采花》、《卖杂货》、《三官进房》、《过渡》等。其曲白浅显易懂，常用俚语、歇后语、双关语。唱腔音乐主要由神朝腔和民间小调组成，有时也采用客家山歌，曲体结构多为四句一段体，唱词以七言四句居多，末句常加帮腔。脚色行当一般

只有小生、小旦、小丑，扇花、手帕花、砻勾脚、穿心手等技艺颇有特色，表演载歌载舞，质朴清新。新中国成立前夕由于战乱和灾荒，多数戏班解体，艺人星散。

新中国成立后，人民政府文化部门组织力量调查花朝戏和艺人情况，首先着手组织农村业余花朝戏剧团，于50年代编演了享誉省内外的《八十老翁跳花朝》，1960年12月，在原紫金县文工团的基础上成立紫金县花朝戏剧团，60年代后演出剧目日渐丰富，除了整理演出《卖杂货》、《秋丽采花》、《园中会》、《三看亲》、《双双配》等传统剧目外，还创作演出了《苏丹》、《紫云英》、《红石岭》、《铁公鸡新传》等现代戏，移植改编了《刘三姐》、《巧姻缘》、《冰娘惨史》、《花烛泪》等大批剧目。花朝戏的表演艺术也有很大提高，原来的脚色行当有了更细致的分工，吸收了兄弟剧种的水袖、身段和其他技艺，唱腔音乐在采用曲牌连缀形式的同时，也运用板式变化的方式。舞台上活跃着邓观云、刘恩芳、陈业兴、陈淑君等观众喜爱的演员。花朝戏逐渐从紫金山区走向邻近的中、小城市演出。

雷　剧

雷剧是在流行于雷州半岛的民歌——雷州歌的基础上于海康县形成的剧种，用属闽南语系的雷州话演唱，流布广东省的海康、徐闻、遂溪、廉江及湛江郊区，有时也到海南省北部的一些县份演出。

雷剧由雷州歌演变成为剧种，历时三百多年，其中经历姑娘歌、劝世歌、大班歌、雷剧四个阶段。明末清初，雷州半岛每逢喜庆神诞，乡人都有对唱雷州歌助庆的习俗。清朝康熙年间，一些著名歌手组成班社，以对唱雷歌为业，因歌班以女歌手为主，故称姑娘歌班。乾、嘉之际，姑娘歌班为了满足乡民宣德扬善的要求，常在对唱之中加上规劝世人改恶从善的劝世歌。后来艺人为使劝世歌形象生动地表现一定的内容，便虚构情节，分角便装登场演唱故事。据说乾隆三十六年（公元1771年）进士、海康县人陈昌齐，曾经创作劝世歌《断机教子》。道光年间，一些农村青年也凑集成班，仿演劝世歌以自娱，人们叫它歌班仔。这时当地创作的劝世歌情节简单者叫单出，如《呆子卖猪》；故事稍微复杂的称为双出，如《戒烟中状》。有头出《食烟败家》和二出《戒烟中状》；歌班有时也把外地剧种演出的《白兔记》，《玉明宝袋》等拿来改编演唱。清朝末年，广东大戏（粤剧）有戏班到雷州半岛演出，农村歌班

仔仰羡其精彩情状，逐渐吸收它的锣鼓点及唢呐曲牌作为伴奏，仿效它的表演技艺和服饰脸谱，但仍以雷州歌作为唱腔，群众称之为大班歌或高台歌。大班歌是雷剧形成的重要阶段，这时陆续出现专业的演出班社，表演逐渐形成生、旦、净、丑、杂五个行当。演出剧目除移植广东大戏和其他剧种的《樊梨花点兵》、《五虎平西》、《玉莲投江》等之外，还把外来剧目进行改编，如《二度梅》改为《进和番》，《铜铡记》改为《陈世美不认妻》等，同时创作了《通奸害夫》等一批自己的剧目。到了新中国成立之后，人们才把大班歌叫做雷州歌剧。

新中国成立之初，人民政府文化部门便采取措施扶植雷州歌剧发展，如支持艺人成立专业剧团，努力培养雷剧人才，鼓励剧目创作和唱腔改革等。最突出的成果是把雷州歌发展成为具有高台、雷讴两大腔系的戏曲声腔，建立起板式变化结合曲牌连缀的唱腔结构，还创造了主奏乐器雷胡。1964 年开始正式使用雷剧的称谓。剧目的创作演出也获得很大成绩，经过整理演出的传统戏《符兆鹏》、《千里缘》、《斩周忠》、《秦香莲》、《张文秀》等，新创作的剧目《陈瑸放犯》、《雷州义益》、《武大娘辞轿》、《智驯雷州虎》、《龙珠奇缘》等，都受到各方面的好评。雷剧舞台出现了李莲珠、林奋、黄华文等一批观众欢迎的演员。目前专业的湛江实验雷剧团、海康县雷剧团和徐闻县雷剧团，每年演出都近两百场；一百多个民间职业雷剧团的演出更是年无虚日，平均每年五千多场，每场观众几千人至一万人不等，有人盛赞雷州是一片“戏曲的绿洲”。

客家山歌剧

客家山歌剧是新中国成立后新兴的剧种，用客家方言演唱，流行于梅县地区和惠阳、韶关等地的客家方言区。

梅县地区是客家人聚居之地，素有“山歌之乡”的美称，客家山歌自古风行。历史上这里“渔人与樵子，唱彻百蛮天”；至近代“男女隔岭唱和，兴往情来，余音袅娜，犹存歌仙之遗风”（黄遵宪《人境庐诗草》题记）。从1949年至1953年，兴梅地区一些演出团体，用客家话演出了一批具有山歌特色的小歌剧和小演唱；后来有一些小戏套用原腔山歌填词或以山歌为素材编曲演出，群众觉得亲切易懂，称之为客家戏、山歌剧。接着文化部门举办山歌写作、演唱能手训练班，推动新的客家山歌和客家山歌剧的创作。与此同时，于1956年成立梅县民间艺术团，专门从事山歌剧的创作演出。该团编演的《一把酒壶》、《争宝》、《花果山前》和移值演出的《柳湖村》、《丹河曲》、《望江亭》、《龙凤锁》等剧目，深受观众欢迎，1958年正式创立客家山歌剧。

1959年至1962年，先后组建汕头专区和梅县、兴宁县、蕉岭县四个专业山歌剧团。他们创作了一批有山歌特色的剧目，如《挽水西流》、《唱夫归》、《雪里梅花》、《彩虹》、《风雨亭》、《螺蛳姑娘》、《牛郎织女》等，这些剧目成为山歌剧的常

演剧目，有些在省内外都获得很好的评价。如《彩虹》参加1965年中南区戏剧观摩演出后，还到北京和华东一些省、市演出，极受欢迎。在艺术创作的实践探索中，对原板山歌作了归类和规范的尝试，并加以适当的发展，同时创造了一些新的腔调；表演上吸收借鉴其他剧种的程式和方法，涌现出张振坤、熊莉梅、蓝小田等一批有影响的演员。

1978年以后，梅县地区山歌剧团和其他山歌剧团，在艺术实践中逐步创造和形成山歌剧的艺术特色。较有影响的剧目有《长泉情》、《月是故乡明》、《情海漩涡》、《相思豆》、《漂流的新娘花》等。剧本唱词有客家山歌味，基本是七字一句，四句一首，间有迭板山歌加衬字；多属借物比喻、语义双关的唱句，以比、兴的手法抒情。唱腔音乐以客家地区的山歌、说唱音乐、杂腔小调和宗教音乐为基础而形成发展，唱腔结构在山歌连缀的同时采用板式变化。表演方面除借鉴民间歌舞、戏曲、歌剧的表现技巧和表演方法之外，还从现实生活中提炼形体动作，以表现现代生活见长。客家山歌剧正在朝着艺术上不断完善的方向发展。

粤西白戏

粤西白戏是用粤西白话演唱的民间小戏剧种，演出形式有木偶剧和舞台剧两种，主要流行于廉江、遂溪两县。

据说清雍正、乾隆年间，廉江安铺镇附近农民以本地民歌糅合钦、廉咸水歌而创为民间说唱；又有民间艺人以杖头木偶表演配合这种说唱，用竹筒配击节奏，时人称之为竹筒戏，又叫木鱼班。乾、嘉之间，艺人以自创的簕古胡琴加上月琴、笛子去代替竹筒伴奏，竹筒戏遂改称白戏。由五、六人组成的半职业戏班，可以演出《春娥教子》、《张翼朋》、《周氏反嫁》等数十个剧目。道光年间，"白戏状元"黄成凤除擅长编演白戏剧目之外，还对木偶杖头及其操作技巧、白戏的唱腔和伴奏进行改革，使各地白戏班发展到四十多个。此后一百多年，粤西白戏木偶班和作为民间说唱形式的白戏，同时在当地广泛流传。20世纪30年代后期，曾有人编写爱国内容的白戏剧本，并由人代替木偶演出。1963年廉江县成立专业的白戏剧团。农村活跃着几十个半农半艺的粤西白戏木偶班。1971年后，用真人演唱的粤西白戏剧目大量涌现，1974年前后编演的反映现代生活的《红梅迎春》等剧目，更得到多方好评。

粤西白戏的演出剧目，有取材民间故事和历史传说的《高文举》、《槐荫记》、《陈世美不认妻》等，也有根据《三国》、

《水浒》等演义小说改编的，还曾移植《罗汉钱》、《槐树庄》、《朝阳沟》和创作《青年运河的节日》等现代戏。其唱腔音乐基本上分为长腔、变体板腔和小曲三类，唱词是七字句上下句句式。

木偶戏

广东省木偶戏的种类很多，计有杖头木偶、提线木偶、铁枝木偶、布袋木偶等。各自分布在省内粤语、潮语、琼语、客家话、雷州话等方言区，分别用粤、潮、琼、汉等剧种的唱腔音乐及其舞台语言演唱，也有少量用当地民间土调歌谣和雷州话、客家话演出。各个种类的木偶雕刻制作、操纵技艺以及艺术风格，彼此有异，丰富多彩，均是广大群众喜闻乐见的民间传统艺术。

根据史料记载，“戏剧之在海南，在元代已有手托木头班，来自潮州。海南之有戏剧，当即肇于此时。明之中叶，土人仿之，而剧遂兴，故今之土剧班，称木头班为师兄。”（中华民国二十二年印《海南岛志》）明正德《琼台志》说得更详细，琼州府于新春佳节“装僧道、狮鹤、鲍老等剧，又装番鬼舞象，编竹为格，衣布为皮，或皂或白，腹闳贮人，以行代舞”。明代在广州府“上元作灯市。采松竹于通街结棚，缀华灯于其上……其鳌山则用彩褚为人物故事，运机能动，有绝妙逼真者，箫鼓喧闹，士女嬉游达曙”（明嘉靖十四年《广东通志稿》）。又谓“上元作灯市……其鳌山灯出郡城及三山村，机巧殊甚，至能演戏，箫鼓喧阗，士女嬉游达曙”（明嘉靖四十年《广东通志》）。据 1954 年《华东戏曲观摩演出大会纪念特刊》介绍

闽西木偶戏的文章提及，明朝初年闽西木偶戏便已流播潮州。另从调查老艺人口碑得知，海南岛已故艺人谢衍琳、陈德景之前辈谓：海南木偶戏来自河南；粤西已故艺人李春田、郑寿山则称：粤西木偶戏是从福建传来。

一、杖头木偶戏

广东杖头木偶戏从流行区域可分为两路，一路是流行于粤西地区及珠江三角洲部分地区的粤西杖头木偶戏，另一路是流行于海南岛的海南杖头傀儡戏。新中国成立之前，它们都分别到过香港、澳门和东南亚一些国家演出。

1. 粤西杖头木偶戏

粤西自宋元以降，陆续有福建移民进入，至今一些地方仍有福建村、漳州街、闽浙会馆的遗存。《吴川县志》记载：明朝万历年间，该县“闽广商船大集，每岁至数百艘，设铺百千间。吴川藏了（即今芷寮）为闽广商船所集，附近黄坡、梅菉生意大盛，中逢元宵、中秋、重阳或种种神会，张灯结彩，还神演戏，搭篷广野，京戏洋灯，争妍斗靡，通宵达旦，远近观者以万计，凡六七日而止。”《石城（今廉江县）县志》也记述：“上元前后各乡族皆庆灯，祖祠社庙，燃灯张乐。各圩市村落奉其本处所祀之神出游庆贺，张灯结彩，鼓乐喧阗，杂剧之戏络绎不绝……二十八日安铺迎神，最形热闹。是晚游灯，更为辉煌，每支灯可载火百余盏，制成人物鸟兽配用机器，均能举动如生……端午……自一日至五日，童子以纸鸢戏，谓之放殃偶。”《化州县志》记载：“元宵节期，觐光者于门外沙洲

搭棚弄傀，以润饰太平。”这些材料说明了粤西木偶戏早期活动的社会背景和演出习俗情况。

粤西杖头木偶戏的发展，可以分为单人杖头木偶班、中型杖头木偶班和大型杖头木偶班三个阶段。

单人杖头木偶班于明末清初已经盛行，俗称鬼仔戏、扁担戏，其演出情状略如《燕京岁时记》所述“耍苟利子”：“苟利子即傀儡子，乃一人在布帷之中，头顶小台，演唱打虎跑马诸杂剧。”单人木偶亦一人挑一担，鸣锣，前囊后笼，耍时以扁担支起前囊，上有木雕小台楼阁，下垂蓝布，人、笼皆在其中。笼内作偶人鸣锣衔哨，连耍带唱。单人杖头木偶戏是从福建传入的指头木偶戏（布袋木偶戏）演变发展而成的。其武打演技手法与福建指头木偶戏大同小异，所演《大闹天宫》甚至连情节和演技都基本一致。它轻巧简便，“一根扁担挑走一台戏”，戏箱平时装放傀头杂物，演出时便是艺人置座施技的戏台；挑戏箱的扁担平时是运输的工具，演出时成了支撑戏篷的梁柱。单人杖头木偶艺人更是一专多能的表演大师，他们集唱、做、念、打于一身，一把口既唱男腔又唱女声，还能模仿狗吠马嘶；一双手既要不停地敲锣打鼓渲染气氛，又要持续地摆弄傀头做出行、坐、跳、打各种动作，还得腾出手来给傀头更换衣冠。这些聪明的艺人为了解决一人在同一场面操纵众多人物所产生的矛盾，便把木偶装上身竹、手竹插在演区边沿的木架上，需用某个木偶便能立即取出表演。这种把指头木偶改装成小杖头木偶的做法，鲜明地体现了粤西单人杖头木偶戏同福建指头木偶戏的区别，也是前者从后者演变的明显标志，这是粤西杖头木偶戏发展的最初阶段。

单人杖头木偶班一人一班，活动于社会最基层，甚至在人家庭院之内也能演出，主要流布于粤西的吴川、电白、茂名、

高州、廉江、化州一带，班子数以百计。其杖头木偶的高度约为30公分，一般每班有二十至三十个；为了便于表演武打，每班还保留几个指头木偶。它的唱腔叫木偶腔，与当地土调山歌相近，基本调子只有一个，唱腔根据人物思想感情的变化而在拖腔加以变化，讲究吐字，只有简单的击乐伴奏。使用的语言有黎话（海南话）、倕话（客家话）和白话（广府话）三种。唱、念采用说书加唱的形式，唱词多为七字句。演出剧目多是取材杨家将、岳家军和三国、水浒等演义小说中的故事，也有民间传说的《梁山伯与祝英台》、《陈世美不认妻》等。一般没有固定的戏文曲本，只靠艺人口授意传。近年有些单人木偶班进行改革，表演儿童题材和现代题材剧目取得可喜的收获。

中型杖头木偶班活跃于清代中叶，戏班人数已由一人发展至三至九人，木偶大小多半不一，有些还夹集一些小杖头木偶表演。活动地区以粤西的吴川、电白、茂名、高州、廉江一带为最盛，它也像单人杖头木偶班一样，艺人主要从事农业劳动，农闲节日才组班从艺。中型木偶班使用的木偶一般高度为五十至六十公分，演出时没有舞台，用四张八仙桌合并排放便能演出。表演者唱、念类似单人班，打击乐已有一人专事负责，多半没有弦乐伴奏，间或有些用一两件乐器作简单伴奏。但是廉江一带的白戏木偶则比较讲究，乐手约占成员的五分之三，用胡琴、月琴、笛子“三件头”伴奏；其唱腔音乐悠扬动听，曲白生动风趣，使用白话（广州话）演唱，戏班通常有传统曲本和表演排场艺术。高州一带的木偶腔以当地的山歌为基础而发展形成，分为茂南、茂北、茂西几路。倕话地区唱倕歌，曲调听来悲切；雷话地区唱的是不同于雷歌和琼剧的曲调，秀美动听，唱时运用帮腔。演出剧目与单人班大体相同，

亦无固定剧本，艺人依据故事情节随机“爆肚”便可演出，所以又叫“说戏”。

清朝中叶粤西杖头木偶戏发展到成熟阶段，这时出现了十五人至二十、三十人不等的大型杖头木偶班，随之产生专业制作木偶的民间艺人，在剧目、唱腔音乐、操纵技艺和服装道具等方面都有很大的发展提高。出名的木偶戏班有升平乐、钧天乐、胜凤仪等，近期著名的木偶戏艺人有郑寿山、李春田、李梅初、李洪等，著名的木偶制作艺人有叶绍青、叶文芳等。

大型杖头木偶班的演出范围，由粤西地区扩大到四邑、中山、东莞、宝安以及香港、澳门等地。中华民国以后，这些戏班逐渐改唱白话粤剧，其活动地区更扩展到两广的白话地区。大型杖头木偶班又称大鬼头、大光灯（演出用大光灯照明），起初唱白均用舞台官话，所唱“正字”，实即古老粤剧的唱腔，朴实淳厚，刚健有力；随着粤剧白话化，这些戏班也逐渐改唱白话粤剧，唱腔、伴奏音乐多向粤剧借鉴吸收而有所发展。舞台装置也有所改进，大多把台前正中的竹帘改为绣幕。传统剧目估计有近千个，早期剧目与粤剧的江湖十八本、大排场十八本等相类，还有许多从演义、小说改编的剧目。这时的木偶雕刻大有进步，造型美观，脸谱有浓厚生活气息，创造了活的眼、口、鼻、颈、牙以及能流泪、流血的木偶结构。尤其是“白鼻仔”（丑角）的造型最独特，有多种形状，不但眼珠能转动，眼皮还能张合，表情十分逼真。木偶的操纵也有许多绝技，如《三气周瑜》的周瑜木偶会吐血，《黄姑破肚》的黄姑木偶打斗时能砍断对方头颅，《三上吊》（又名《吊辫偷盗》）的小偷木偶把辫子吊在绳子上打上活结，艺人掌握好这根绳子，便能做出观音坐莲、扎架、翻筋斗等许多真人无法表演的动作。

入清以后，粤西杖头木偶戏班社之多，难以统计。仅廉江县的牛骨五乡就有比较固定的班子约三十个，每晚三五成群练演木偶，锣鼓管弦传遍乡里，堪称木偶之乡。由于木偶戏盛行，不少地方形成了木偶圩，如吴川之黄坡、长岐，电白之观珠，廉江、化州交界之那疏等地，每逢年节，木偶班子云集摆档，农民有喜庆神事，便到这里请戏演出，群众称之为戏圩。中华民国时期，社会动荡，木偶艺人生活无着，有些弃艺务农，有些远涉重洋出国卖艺，剩下的班社也只有改组为“阴阳班”维持生计，即白天演木偶戏，晚上艺人化装登台演人戏。

新中国成立后，在人民政府的扶持下，粤西杖头木偶戏很快恢复组班演出，并且迅猛发展，这可以化州县的情况说明。该县 1951 年的木偶戏班已从 1949 年的十七班发展到二十一班，艺人八十多名。1953 年 3 月，该县由著名艺人陈举元、陈亦三组成十二人的化州县木偶艺人代表队，参加第一届广东省民间艺术汇演，所演《逼上梁山》获优秀表演奖。同年，艺人陈亦三、黄瑞伦等入选广东省木偶艺人代表团，赴北京参加全国民间艺术汇演，他们演出的《西篷击掌》亦获得好评。1955 年，全县木偶戏班发展到四十三班，艺人达一百四十六人。到 1958 年，木偶戏班更发展为一百零六班，艺人三百零七名。1960 年，该县还成立了化州县木偶艺人协会。

在各地木偶戏蓬勃发展的基础上，文化管理部门派出新文艺工作者，协同省内一些著名的木偶戏艺人，于 1956 年 4 月 1 日成立广东省木偶剧团，该团在著名粤西木偶戏老艺人郑寿山、叶文芳等的带领下，新老文艺工作者通力合作，全面继承粤西杖头木偶戏的优秀传统艺术，并多方面进行革新创造，使广东的杖头木偶戏艺术得到较大的发展，从木偶造型、道具服饰、操纵技艺到唱腔音乐、舞美灯光等，都努力追求综合艺术

的和谐统一，逐步形成鲜明的艺术风格。建团以来上演的剧目丰富多彩，有《焦光普卖酒》、《九架滩》、《三气周瑜》、《西篷击掌》等整理的传统剧，也有创作的现代戏《芦花湾》、《王二叔接女》、《追车》、《拔萝卜》、《珍珠姑娘》等，大量的是神话剧、寓言剧和童话剧，如《孙悟空三调芭蕉扇》、《芙蓉仙子》、《张羽煮海》、《孙悟空三打白骨精》、《哪吒闹海》等。这些剧目具有浓郁的木偶艺术特色，深得观众喜爱，成为剧团的优秀保留剧目。其中的《芙蓉仙子》于1957年应香港长城影业公司邀请，拍成彩色艺术片发行国外，获得海外侨胞赞扬。广东木偶剧团和福建木偶剧团组成中国木偶艺术团于1960年10月15日至30日赴罗马尼亚参加第二届国际木偶傀儡联欢节，演出《孙悟空三调芭蕉扇》、《大名府》、《雷万春打虎》等节目，《孙》剧荣获戏剧二等奖，《大》剧和《雷》剧获表演一等奖。罗马尼亚《文学报》载文赞扬广东木偶表演“是美妙的诗意和古代神话的幻想、是洋溢的幽默和人民的智慧天衣无缝结合在一起”。《时代报》则称赞木偶的脸谱和服饰以及灯光、布景体现了“中国所独有的辉煌富丽”。1981年11月12日该团赴北京参加全国木偶皮影优秀节目观摩大会，演出的《哪吒闹海》受到首都观众和兄弟剧团的广泛赞扬，获得文化部颁发的优秀剧目演出奖。在木偶制作方面，该团设立了木偶工厂，对木偶制作从造型到各关节都进行创新，使木偶造型美观，雕刻精巧，除木刻外，还增添纸糊、塑料等翻模复制新技术，把内竹改为外竹，把颈、腰改成活动的关节，还创造了活手，使手指能伸合拿东西。此外还创制出变脸、换服等机关难度颇大、装置技巧很高的木偶。木偶操纵技巧的创新，有利于创造复杂、奇巧、优美的动作去刻画人物形象。如《孙悟空三打白骨精》中，丑恶的白骨精霎时可以变为美女；孙悟空穿的蟒袍瞬间便

能换为行者装，还能把手中的铁棒耍得飞快旋转。《哪吒闹海》的哪吒大叫一声“变”便能变出三头六臂，还能踏着喷火的飞轮腾空与老龙搏斗。《芙蓉仙子》的秋林，能把身穿的雪衣解下披在荚蓉仙子身上。《张羽煮海》的张羽吹横箫时手指能配合音乐节奏按洞孔，而且指法不乱，等等。该团制作的精巧木偶，不但提供给国内十几个省市的木偶剧团作为参考或演出之用，还作为艺术珍品赠送给十几个国家进行艺术交流。1985年和1986年，该团到香港、澳门演出，备受港、澳同胞的赞赏。改革开放以来，该团提出“木偶演出、木偶销售、本偶娱乐、木偶辅导、木偶博物”一条龙的新构想并付诸实施，力争为发展广东木偶艺术多做贡献。

80年代的改革开放，大大促进了基层的杖头木偶艺术的发展。如化州县的木偶戏班，从1979年的二百一十二班发展到1983年的三百一十四班，创作出现代剧《洞房风波》和古装戏《卢龙斩子》等群众欢迎的剧目。经过优胜劣汰的艺术竞争，至1987年上半年还有二百一十二班进行正常演出活动，其中有十三班吸收了女艺人参加演出。该县地处山区只有七万人口的平定镇，是全县木偶戏演出较少的镇，但全镇九个木偶戏班在1986年每班平均演出一百七十六场，共演出一千五百八十四场，观众达二十二万七千人次，全镇年人均观看过三点四场。木偶戏在该县城镇演出也很热闹，化州城内几乎每晚都有一至三班木偶戏在街坊演出，遇传统节日多达八、九班。一些部门、单位每逢节日庆祝或宣传中心工作，也请来木偶戏班演出助庆、配合演唱。1987年6月7日，日本木偶艺术家宫原大刀夫、松桥静枝夫妇到化州考察，观看了宋昌标等四台单人木偶戏班的表演后，高度赞扬他们的表演技艺说：“我早就听说过茂名化州是个木偶之乡，那里的单人木偶颇具特色，一

直盼望到贵地访问及进行艺术交流，今天总算如愿了。您们四位艺人分别演出的《蒋继追亲》、《曹义逼婚》、《杨文广攻打朱寨关》、《薛丁山征西》四个传统古装木偶剧，动作娴熟，形象生动，特别是宋昌标师傅的唱腔、操作和曾衍行老师傅的武打技艺，确实别具一格。”

2. 海南杖头傀儡戏

海南杖头傀儡戏据称传自河南。文昌老艺人谢衍琳谓其先辈艺人相传，是元代由河南经浙江永嘉传入海南；海口老艺人陈德景则说，是宋末元初从河南开封经山东、安徽到浙江临安，而后传到广东琼州。海南杖头傀儡戏有些剧目的演出，也与流传粤东的正音戏有相通之处，故此，海南“元代已有手托木头班，来自潮州”之说，应是言之有据的。

海南自古无战场，宋、元时期中原多变故，各色人等入琼日众，杖头傀儡戏随之传到海南岛。据说清光绪之前，海南杖头傀儡戏只是单人棚，又称一担棚，由一名艺人操纵生、旦、末、丑四个傀儡仔，同时演奏一锣一鼓一支笛。后来，增加净和妈角两个傀儡仔，称为双人棚或三人棚。到了清朝末年，大的傀儡班已发展到了七人至十一人棚，共有三十多棚约三百多人。演出时，武戏（科白戏）用中州音，念大字牌子；文戏逐渐改用土音，使用帮腔。1919 年五四运动前后，演出剧目除历来已有的历史公案、神话传奇戏之外，逐渐增加海南民间传说故事戏和神鬼戏，还受改良新戏影响而上演文明新戏。傀儡的制作扩充了行当门类，加大傀儡头部并使其眼睛能转动、舌头可伸缩。舞台布景则以绣绒布幕代替三幅竹帘。新中国成立前夕，海南岛城乡经济衰退，艺人度日如年，演出只为媚神娱鬼，傀儡造型粗糙，操纵技艺粗疏，杖头傀儡戏日趋衰落，仅

存文昌县三几棚杖头傀儡班。新中国成立后，在党和人民政府的支持下，海南杖头傀儡戏从表演技艺到唱腔音乐、舞台装置都进行了改革。傀儡由三十一公分增大至四十公分左右，造型面貌一新，大受观众欢迎。1958 年在海口、文昌等地成立了民营公助的杖头傀儡戏剧团，民间职业剧团越来越多。流行范围已从开初的琼州、万州到达儋县、崖县而最后遍布全岛，还到过马来西亚、新加坡、泰国等东南亚国家演出。

海南杖头傀儡戏的传统剧目包括文戏、科白戏共有四百多出。新中国成立前传演的比较古老的剧目有《妲己败纣》、《苏武牧羊》、《蜘蛛洞》、《芭蕉扇》、《吴越之战》、《战洪州》、《钟馗捉鬼记》、《罗卜挑经》等。1919 年后编演的有《谭明开投河》、《老爷碰猪笼》、《二国争婚》、《三错妇》和文明新戏《空谷兰》、《林格兰就义》等。新中国成立后移植演出了古装戏《葛麻》、《打面缸》、《芙蓉仙子》和现代戏《小二黑结婚》、《妇女代表》、《刘胡兰》等。其音乐曲调由早期的曲牌连缀体逐步向板式变化体转化，包括中板、程途、叹板、高腔和专曲专腔五类，除旦角唱假嗓外，其余角色一律用本嗓，伴奏音乐也比较丰富。制作傀儡时，头部用木雕，上半身用藤竹编织成肩膀，下半身以袍裙遮掩，再以靴鞋替脚，两手用木刻，傀身插以木棍或藤条以便操纵，中躯主棒插入头部藏于体内。操纵者手举主棒时手与曲肘并举，傀儡头部同操纵者处于同一水平线。海南杖头傀儡戏所有脚色行当的服饰穿戴、武器道具及舞台装置，均标以“宋”字或采用宋朝形制。演出时无固定舞台，用四张八仙桌拼搭成一丈见方的台面，顶盖布蓬或草席，台前张帷幕即可表演。傀儡表演以花生（丑角）最具特色，这类脚色多于鼻梁抹白粉，白扇插于颈间，有时连帽也不戴。若扮农民老汉，常赤脚蹲在椅子上；如扮糊涂知县，则一定把双

脚挂上公案以示睡懒觉；婆脚扮媒婆一类，其表演动作更胜街头泼妇三分。

海南岛的临高县和广东的廉江、遂溪等县的杖头木偶班，还有真人与木偶同台表演的习俗。有的是演出至入夜时分，艺人扛抬木偶到台前表演，甚至弃置木偶由艺人演出；有的是日演木偶戏夜演人戏，或者日演人戏夜演木偶戏。有人认为这种木偶表演与古代的“肉傀儡”有渊源关系。因为《东京梦华录》、《都城纪胜》等书记载，宋时有肉傀儡与悬线傀儡、杖头傀儡等同时存在；孙楷第在《傀儡戏考原》中引证了不少资料，说明当时的肉傀儡是由乐人扛着童男童女的表演，不惟宋有之，明清时也然。原中国戏剧家协会主席田汉在 60 年代初看过这种表演后说，这是最古老又独特的木偶演法。

二、提线木偶戏

提线木偶戏主要流行于兴梅、潮汕地区，潮语地区又叫柴头戏，据说是明朝初年由福建传入广东潮州而后在梅州、兴宁及东江一带流行。唱汉调为主，间唱客家山歌，对白一般用客家方言。兴盛时半农半艺的提线木偶班不可胜数，甚至大大超过客语、潮语地区唱潮曲的木偶班。1930 年后，五华县的提线本偶班便远涉重洋，到达印尼、马来亚、新加坡、泰国、越南等有客家籍华裔居住的地区演出。

兴梅及东江一带的提线木偶造型精细，高度约为 65 至 75 公分；其中五华县的木偶形体较大，高度约为一百零九公分。操纵木偶的线一般是十条左右，多的达到三十条。操纵技巧除了发挥头、腰、手、腿等部位的灵活性外，还很注意运用手腕

及手掌的关节去表演各种比较复杂的动作。诸如握笔、拔剑、跑马、射箭、梳头、斟酒、纺纱、甩发等，表演均有独到之处。一些剧目的杂耍表演更是生动逼真，如《智取大名府》中"化子进城"一场，一个木偶耍着上下翻飞的葫芦；一个木偶捏着一条大蛇的尾巴从竹竿上滑下来，可是大蛇却把他从地面拉上竹竿顶，十分精彩。主要的演出剧目有《智取大名府》、《二进宫》、《李逵闹寨》、《李颜荣认妻》、《秦香莲》、《穆桂英》、《孟姜女》、《水漫金山》、《大闹天宫》等。新中国成立之前由于战事频仍，饥荒连年，社会动乱，提线木偶戏陷入水深火热之中，新中国成立后才得以复苏。

在众多的提线木偶剧团中，五华县木偶剧团有一定的代表性。该团自1951年成立以来，先后在粤东各市、县及到过赣、闽、湘、鄂、桂等省、区演出，1955年、1957年曾两次赴京参加汇演，获得各方面的好评。在文化大革命中受到严重摧残。粉碎"四人帮"后曾一度繁荣，几年后又面临观众锐减的严峻考验。在演出市场的激烈竞争中，他们只能到"大戏不能去，小戏去不了"的边远山区演出。为了适应演出环境，他们对演出装备进行轻装改革，把自己变成小队伍、小节目、小舞台、小道具的"单车剧团"而获得新的发展。仅1985年5月到12月，单车行程达到1650公里，共演出一百四十三场，观众七万一千人次。其后又把演出重点转移到学校，为广大少年儿童编演《龟兔赛跑》、《东郭先生》、《学雷锋》等一批课本剧，深受学校师生和家长的欢迎。与此同时，山区群众提出看故事完整的大戏的要求，演大戏就要搭戏台，于是他们群策群力把一辆货车改装成木偶"大篷车"，受到各方面的欢迎和赞扬。该团在艺术实践中，既保持提线木偶戏的传统艺术特色，又对其操纵表演手法、操纵板、线路安装和木偶的头、身、

手、脚等进行改革和创新，力图使表演做到“人之所能人之所不能”。如《化子进城》中的舞蛇、舞狮、打长鼓、耍葫芦、吹唢呐、拉二胡、撩扇；《水漫金山》中的舞双枪、射箭、拔剑、甩发、踢袍带等。因为这些特技和绝技有着极大的艺术魅力，使这两个剧目历演不衰，于1984年由广东电视台拍成木偶艺术片播放。《庆丰收》、《争上工地》、《观灯》由香港方面拍成8.75毫米电视舞台艺术纪录片，在港、澳和东南亚等地放映。《秦香莲》、《大闹天宫》、《智取大名府》等剧目的片断，由法中友协拍成纪录片在巴黎放映。《孙悟空三打白骨精》中的分身法、砍头术、翻筋斗、腾云驾雾、飞舞金棒、喷火、吐烟、人妖变幻和动物的特技表演，也令观众久久难以忘怀。

三、铁枝木偶戏

铁枝木偶戏是清朝末年由潮州皮影戏演变而成。在潮汕地区称为阳窗纸影或圆身纸影，新中国成立后又叫铁线木偶或铁箸木偶，用潮州方言唱潮曲，造型近似潮剧，曾流行到福建演出。粤西地区也有铁枝木偶戏，用广州话唱粤曲，造型则类似粤剧人物形象。

晚清时期，潮州皮影戏盛极一时。有些皮影艺人不满足于在棚窗纸后表演平面的皮影，于是把纸窗改为玻璃窗，制作影偶时不再以皮雕形，而以稻草捆成腰身，扎纸为手，削木做足，塑泥为头面。这些木偶的形体一般只有35至45公分左右，背后及双手各安上一根铁枝以作操纵，还有一根铁枝用来勾动木偶踢脚或扎独脚架；穿着的服装一如潮剧使用的绣有花鸟龙凤的戏装。表演时艺人在木偶背后盘腿而坐，手持三根铁

枝进行操纵，时人称为圆身纸影或阳窗纸影。后来艺人仍然觉得圆身纸影在玻璃窗后表演保留着皮影戏的痕迹，于是干脆撤去玻璃，参照当时潮剧的演出形式，摆上小桌椅、小道具在台前表演，由此形成潮州铁枝木偶戏。精美纤秀的铁枝木偶，是集汇潮汕的泥塑、刺绣、木雕等传统民间工艺于一身的艺术品，其演出剧目基本上与潮剧相同，多演古代传奇及民间传说一类的文静戏，也能演舞枪弄棒的武打戏。

潮州铁枝木偶戏在农村十分盛行，逢年过节时有的一条村就有十多二十班演出，十步一台戏，一巷一戏班，有些一户人家就请一班戏。近年在澄海县约有三十个民间职业木偶戏班演出，戏班的人数少而精，一般有八、九人，戏班备有幻灯投影和机关配景，还以播放音乐录音代替乐队伴奏，艺人大多既能操纵木偶，又能以唱、念配合。过去木偶班有些身怀绝技的艺人可以包演全台，双手能同时操纵几个木偶，一把口能唱出生、旦、净、丑各种腔调，还兼手打鼓、脚敲锣，有人形容是“一口道尽千古事，双手操纵百万兵”。

1993 年 9 月，潮安县金石镇龙厦村农民陈旭庭所办的铁枝木偶剧团一行五人，赴德国呼森市参加国际木偶节演出，之后还在德国和奥地利演出，一些外国专家看后大为赞赏。奥地利维也纳的诺尔曼·塞特勒教授说：“中国木偶艺术了不起，中国人民真伟大!”德国埃森大学音乐系教授汉斯·约索夫·伊尔蒙说：“演出太精彩了，我特别喜欢潮剧音乐，我虽对中国音乐史了解不多，但我让我的学生知道，中国人有音乐的时候，我们还是森林里的猴子。”吕贝克木偶皮影博物馆馆长、著名汉学家布海歌博士说：“广东省文化部门从乡村的泥土中把这颗珍珠挖掘出来，擦亮以后拿到欧洲去，其光彩足以使欧洲人为之目眩!”

四、布袋木偶戏

广东的布袋木偶戏据说来自福建，新中国成立前只流行粤西的少数县分，传播不广。1956 年 4 月 1 日广东省木偶剧团成立后，增设儿童演出队专演布袋木偶戏，广泛汲纳广东、福建以及国外布袋木偶戏的表演特点，运用粤剧、歌剧、话剧、舞蹈、杂耍等形式去演出。适宜表演感染、培养儿童健康成长的剧目，能够扮演古今中外的人物，尤其擅长表现各种拟人化的动物故事，演出颇受少年儿童的欢迎。1981 年成立的中国木偶皮影艺术学会广东分会成立后，曾配合有关部门开展少年儿童和学前儿童的布袋木偶活动，还于 1983 年受文化部等单位委托举办全国幼儿木偶师资培训班，在推广普及布袋木偶戏方面做了许多有益的工作。

皮 影 戏

广东的皮影戏惟有潮州皮影戏一种，又称潮州影戏或潮州纸影戏。用潮州方言唱潮曲或白字曲，演出潮剧或白字戏的剧目。流行潮汕地区各县和梅县地区的丰顺等县，也在福建的诏安、云霄、平和、东山等县盛行，还随着潮人足迹，流播香港、台湾地区和泰国、柬埔寨、马来西亚、新加坡等国家潮人聚居的地方。

传说潮州影戏是在南宋时由浙江临安经福建泉州传到广东潮州的。明代潮州流行正字戏、潮调，纸影戏也兴盛一时。明代修纂的史志记载："潮俗多以乡音搬演戏文"；潮州府"习尚大都奢僭，务为观美，好为淫戏女乐"。明嘉靖年间刻印的剧本《荔镜记》第六出"五娘赏灯"，也有关于影戏的描述：剧中人唱"打锣鼓动乐抽影戏"之后的对话，还叙述了唐明皇游月宫、昭君出塞、相如弹琴等各种花灯。清代潮州影戏更为盛行，《潮州府志》载："九邑皆事迎神赛神，……自正月十五日始至二三月方歇。银花火树，舞榭歌台，鱼龙曼衍之观，蹋鞠秋千之技，靡不毕具，故有正月灯、二月戏之谚。夜尚影戏，价廉工省而人乐从，通宵聚观，至晓方散。"《鹿州初集》之《潮州风俗考》写道："而迎神赛会，一年且居其半。梨园婆娑，无日无之，放灯结彩，火树银花，举国喧阗，昼夜无间。

拥木偶以遨于道，饰装人物肖古图画，穷工极巧，即以夸于中原可也。”一些文人笔记也对潮州影戏有所记述，如《韭庵笔记》谓：“潮郡纸影也佳，眉目毕现”；“潮郡城厢影戏歌唱响彻，声达遐迩。”《潮居杂诗》出现“落彤朝问鬼，影戏夜酬神”的诗句。到了清朝末年，潮州纸影除了原来以竹框糊白纸为幕的阴窗纸影之外，又从其中演变出改纸窗为玻璃窗的阳窗纸影，阳窗纸影后来发展成为铁枝木偶。

潮州影戏由皮影戏演变发展而成，又叫阴窗纸影、白竹纸影，俗称抽皮猴。清代澄海人李勋在《说抉》卷十三对潮州影戏作过确切的描述：“潮人最尚影戏，其制以牛皮刻作人形，加经藻绘。作戏者于纸窗内热火一盏，以箸运之，乃能旋转如意，舞蹈应节，较之傀儡更觉幽雅可观。”表演时台面放置用透明白纸裱糊的竹框，艺人在框后点燃油灯，把手中活动着的皮影映照在白纸幕上。皮影的造型吸收了潮汕剪纸的特点，精雕细刻，艺人表演时把动作加以夸张，能够做出真人难以胜任的各种动作。一个戏班一般有九人，操纵、演唱、乐工各三人；有些多才多艺的艺人，两、三人便能包揽操纵、演唱和作乐，一、二人可以包唱生、旦、净、丑各种行当，但其忙碌的情形确是“脚敲锣，手打鼓，口唱曲，头还要撞钦锣”。潮州影戏的戏台为一丈见方，戏台离地面四尺半，台前上方张挂书写班名的太平框（横额），两旁侧幕处摆着玻璃屏风，台中挂着三幅竹帘（以后改为绣帘、条幕）。操纵的艺人坐在帘后（新中国成立后改坐为站），右侧称正剧，左侧称副剧，居中叫中剧，初学者先当中剧，继而由副剧转正剧成为师傅。潮州影戏所演的剧目，主要是潮剧和白字戏演出的剧目，比较多演的是《火焰山》、《西游记》一类造型简易，能体现影戏特色的剧目，以及情节稽的《周不错》、《洪阿猫求雨》之类的喜剧。

在潮汕地区与阴窗纸影类似的还有活灯，又称走马灯。潮俗元宵或迎神赛会，必于张灯结彩时制作活灯，纸影戏台左右也常张挂活灯招徕观众。活灯的制法是扎竹为框，糊以纸皮，结构成覆罐状的中间圆柱，阻塞空气上升；内装一纸轮，把纸剪的人马粘于纸轮四周，纸轮能活动自如，点烛起焰便可煽轮自转，纸剪的人马当即旋转奔驰。活灯表现的故事有《嫦娥奔月》、《大闹天宫》等。

潮州人民爱好影戏，影戏有职业班社，更多的是半农半艺或农闲时组合的业余班社。因其人员少，戏金便宜，举凡民间年节喜庆或迎神赛会，便多聘请影戏演出，几乎村村乡乡都演过影戏，澄海县鸥澄乡一间神庙就有过一次上演二十班影戏的记录。新中国成立之前，这种民间艺术因为乏人扶持，生计日艰，所以班社凋零，演出逐渐稀少。

新中国成立后，人民政府重视继承发展皮影艺术，于1957年10月成立陆丰县皮影剧团。1981年中国戏剧家协会广东分会成立中国木偶皮影艺术学会广东分会，曾为恢复陆丰皮影戏及指导陆丰县皮影剧团提高演出艺术水平，做了许多具体有效的工作。该团以海、陆丰方言唱白字戏曲调，演出白字戏剧目，在努力发挥本身影戏特长的基础上，积极博取湖南、河北、黑龙江和北京等省、市皮影戏之所长，并吸收动画电影的长处，努力运用现代音响和照明灯光的某些成果，对皮影戏进行不断的改革创新，使之成为祖国文艺百花园中一支奇葩。陆丰县皮影剧团曾多次赴北京参加全国木偶皮影戏汇演或重要演出，还参加中国首届艺术节演出。1987年9月和1991年7、8月间，曾赴日本、香港演出，获得观众的广泛赞誉。1988年1月，广东电视岭南台录制部分节目播放。多年来该团创作、改编、移植了反映现实生活，为少年儿童喜爱的剧目，如《学雷

锋》、《战恶鲨》、《夺马》、《采蘑菇》、《三调芭蕉扇》、《龙宫借宝》、《龟与鹤》、《龟兔赛跑》等神话剧、童话剧、寓言剧和现代剧；一些剧目很好地发挥了皮影表演的特长，使人看得赏心悦目，如《龟与鹤》的鸟飞鱼跃，《战恶鲨》的风筝飞旋，《夺马》的走马山川、《三调芭蕉扇》的上天入地，等等。唱腔也不限于只唱原来的白字曲调，而是广泛吸收民歌、渔歌、钱鼓曲等加以发展；伴奏音乐采用了录音、扩音的设备。在人物造型方面做到手脚、关节活动灵便，眼珠能转动，嘴巴可开合；操作方面增加操纵杆，利于表演难度更大的动作，还开列了第二条持影活动的通道；制作时增加使用胶片赛璐珞等材料制型，使之透视明亮、色彩鲜艳；演出时扩大屏幕，装置近、中、远景，配以幻灯投影，取得了更好的观赏效果。

话　剧

话剧是一种从国外引进的戏剧样式，约在19世纪末、20世纪初被移植到中国来。广东的话剧沿着一条曲折的道路发展前进，大体上经历了新剧时期，爱美剧和左翼戏剧时期，抗日战争和解放战争时期，中华人民共和国成立后的发展高潮和“文化大革命”中的低潮以及当前的话剧振兴时期等几个发展阶段。广东话剧在发展过程中出现了一批优秀的话剧工作者，创造了许多成功的话剧作品，培养和获得了成千上万的话剧观众，使得话剧在广东的土地上扎下根来，成为颇具地方特色的中国话剧的一个重要组成部分。广东话剧在发展过程中由于地缘、人缘和政治、社会环境等各方面的原因，形成了自己鲜明的特点：一是在旧民主主义革命和新民主主义革命时期，话剧同中国革命斗争的进程紧密相联，配合中国革命活动充分发挥了在革命事业中的“齿轮和螺丝钉”的作用，为中国革命斗争的胜利作出了可贵的贡献。二是许多话剧团体使用粤语、潮语、海南话、客家话等广东方言进行演出，这既有利于话剧工作者对“对话”这种话剧的主要艺术手段的掌握，以及更好地发挥话剧的艺术功能，也是因地制宜地推广和普及话剧艺术，培养和壮大话剧观众的一种宝贵实践。三是自从话剧传播到香港、澳门以及东南亚之后，广东话剧同上述地区和国家的话剧

进行了密切的合作交流，相互促进，进一步提高了中国话剧在世界话剧舞台的地位和影响。

一、新剧时期

19世纪末叶，中国已经沦为半殖民地半封建社会，清朝政府对外丧权辱国、对内镇压人民，广大群众迫切要求推翻封建制度，振兴中华。一批具有初步民主革命思想的进步知识分子，纷纷急切地寻找救国救民的真理和手段，其中一部分人主张把戏剧作为文艺武器，使之为现实斗争服务，宣传发动群众参加推翻清朝政府的革命。这些利用戏剧作为革命宣传的有志之士，有追随孙中山的革命党人，还有记者、工人，店员和学生。他们组织班社，自己粉墨登场、现身说法，在戏剧演出中比较直白地鼓吹民主革命的主张，成员不计报酬，班社活跃于人民群众之中，时人称之为“志士班”。志士班编演的剧目叫改良新戏、文明新戏、文明戏，大多以移风易俗、激励爱国为宗旨，或歌颂民族英雄、救国义士，或抨击官场黑暗、封建恶习。主要的剧目有《文天祥殉国》、《熊飞起义》、《博浪沙击秦》、《一炮定台湾》、《剃头痛》、《黑狱红莲》、《虐婢报》等。这些剧目使用广州方言，用对话加唱粤剧曲调的形式演出，表演、化妆、服装和布景趋向写实。稍后有人评论这些剧目说：“剧本多是讽刺时事，很含有些革命性，形式多采时装，规矩还是旧的。因为很新鲜，一时可以给社会人新一新头脑，倒很站得稳。”（1929年出版《戏剧》第二期载《怎样来改良粤剧》）最早的志士班是1904年至1905年间，由革命党人程子仪、陈少白、李纪堂等创办的天演公司采南歌班，后来陆续出

现由报社记者黄鲁逸、黄轩胄等于澳门组织的优天社；由黄鲁逸、陈铁军等组织，有著名演员姜魂侠、郑君可等参加的优天影剧团；由陈铁军等在广州组织的振天声剧社；由陈俊朋等在香港成立的现身说法社；由李德兴等在广州成立的移风社；由梁侠侬等在番禺花地成立的现身说法台；由振天声剧社与现身说法社合并于香港成立的振南天剧社等，总数约有二十多班。

上述众多志士班演出的改良新戏、文明新戏，在舆论宣传和艺术实践两方面为话剧传入广东准备了一定的条件。追溯广东话剧的起源，应从 1911 年春在香港成立的振天声白话剧社开始，该剧社是演出“白话配景新剧”的演出团体，有人说“粤省之有白话剧自兹始”。

话剧之被引进中国，肇始之功在 1906 年冬由中国留日学生曾孝谷、李叔同等受日本“新派”剧启示而在东京组织的春柳社，1907 年王钟声等受春柳社影响而在上海组织春阳社，演出了《黑奴吁天录》，中国话剧的创始人之一的欧阳予倩认为这是“话剧在中国的开场”。此后的约十年时间，全国许多大中城市成立了各种形态的新剧团体，形成了新剧的兴旺时期，香港一些教会学校和其他学校的学生教师以及社会上的青年知识分子，也尝试演出这种以对话为主要手段的舞台剧。革命党人陈少白与黄咏台等商议，向香港富商陈庚如借得一千银元作为筹办经费，于 1911 年春在香港成立振天声白话剧社。该剧社演出的剧本大多由陈少白编撰，1918 年秋出版的《梨园》杂志，载有该社演出的《父之过》的第一幕，从中可以看到剧本是用广州方言写的，全部是对白，其中不少是动辄千百字的大段台词，有如化妆演讲。另据知情者回忆，当时的演出不同于粤剧戏班的演出之处是：不事唱工，不讲台步，纯以粤语对话演出，并配之灯光布景等舞台装置而别开生面。《梨园》

杂志所载《父之过》正文前开场白写道："振天声社之白话剧，为世所重，至今人尚称道弗衰。诚以该社所串戏剧如《父之过》、《玻璃井》、《赌世界》、《自由花》、《愚也直》、《风流探》、《汉江潮》等剧，皆从社会着想，切中时弊，虽一字一句，皆深奥有味，求之今日新剧界，鲜能与其比拟。"1957 年 11 月 16 日《羊城晚报》刊登建平的文章《四十年前省港话剧活动片谈》评价振天声白话剧社的演出道："剔除旧套，眼界一新。情文绝佳，观者叹为空前之作，极为社会欣赏。……观众第一次看到有布景的新戏，极觉新奇，当时虽然没有扩音器，座位远的观众也无听不到之苦，台上一揭幕，全场便鸦雀无声了。"1911 年，在香港还成立了清平乐剧社和镜非台剧社，上演过《庄子试妻》、《金债肉偿》等剧。

振天声社编演白话新剧于前，"继起者复有琳琅幻境及清平乐、天人观社诸社，均属话剧团之铮铮者。此种剧团咸对腐败官僚极尽嬉笑怒骂之能事，卒能引起人心趋向于革命排满之大道。及辛亥革命军起，该剧员躬身参与义举者，尤不乏人，是更由演剧之舞台工作，进而为实行工作矣。……民国以后，诸剧社先后解散，惟琳琅幻境巍然独全，历久不衰。"（冯自由《广东戏剧家与革命运动》）前述《梨园》杂志刊登"痴"作《余之论剧》有更详细的论述："继起者为琳琅幻境、清平乐、达观乐、非非影、镜非台、国魂警钟、民乐社、共和钟、天人观社、光华剧社、啸闻俱乐部、霜天钟、仁风社、仁声社等。于是戏剧之风，为之一变。而以新剧相号召者，数载之中，十有余次，学堂之暑假毕业，亦莫不以戏剧为游嬉。斯时新剧，可谓盛极。"

琳琅幻境社于清朝末年由同盟会员陈少白等人在香港组织成立，名誉社长是陈少白，社长是杜冠洲，演出的剧目有《父

之过》、《愚也直》、《西太后》、《梁天来》、《沙三少杀死谭亚仁》、《李觉》、《家庭恩怨记》等。1911年3月29日黄花岗起义失败后，该社即编演《辛亥革命党人碑》，歌颂革命者英勇牺牲的精神。1925年省港工人大罢工期间，该社由香港迁回广州，投入这场轰轰烈烈的反帝斗争，为了给省港罢工委员会筹款，曾多次在广州的海珠戏院和各个工会演出宣传反帝的新型话剧，完全采用说白对话，每幕都配置油画布景和灯光装置，打破了原来广东锣鼓戏讲唱工、讲台步的老规矩，演出很受欢迎和赞许。该社解散后、部分演员如林坤山、朱普泉、伊秋水、林叔香、阮兆文、陈非侬、黄寿年等，分别转入粤剧戏班或香港电影公司充当演员，黎凤缘、林介仁、蔡了缘、邓英等也投入粤剧戏班从事编剧工作。

辛亥革命后，军阀队伍的部分青年军人，不满于新贵们的争权夺利而愤然离伍，在澳门组织立志社会教育的仁声剧社，曾在广州广舞台演出揭露封建买卖婚姻悲剧的《金钱毒》，当时的《平民日报》以“鞭辟入里”来推介该剧。还曾演出鼓吹社会革命的西洋话剧《血泪》，全部演员都穿西装登场。后来，仁声剧社的部分社员又出来另组仁风剧团，演出成绩也相当可观。

1912年，革命志士潘达微也曾经组织一个白话剧团，他在其中主演《声声泪》的主角，“演时声泪俱下，感人甚深”。1913年曾出版潘达微著《声声泪》，该书没有发表剧本，只有演剧凡例四条和秋湄、达微等人所作序言七篇。钟子晋作序称：“予去年组织白话戏社，不自忖度，谬托济世之主义，更得诸同志互相鞭策，共勉进行，所有剧本，莫不抱持斯义，今夏达微君发孤愤之情，抒救世之想，本其主旨，分排白话剧本六幕，名曰《声声泪》，与百罹子演而成之。”介绍《声声泪》

概略的文章说该剧分六幕：1. 造因；2. 反目；3. 厌世；4. 济贫；5. 冷观；6. 撤手。另据1919年出版的《梨园》杂志第八期所载《声声泪》第二幕“反目”来看，作者署名百罹影吾，全部台词均用广州方言写成，说明这是一个粤语话剧的剧本。兹录两段台词证之：

丘 喂喂，亚妈，你真系当我货物咁样卖断畀过人，任得肉随砧板既咩？哎，如果真系咁样既，我就宁愿死左渠，都唔愿做人间一件玩物咯，呜呜，呜呜。

顾 世伯，近今世界唔同往日亚，人人都宜得争番个自由权既，如果丘先生系共毛先生感情唔对既，就不如随得渠退婚，重各得自由喇。

1912年香港教育界人士胡炳南、胡国英等集资五万元，在广州组织“觉世钟”全女班白话剧社，这在当时是一种冲破封建思想的大胆创举。该社三十多名社员经过半年训练后，分别在澳门清平戏院、广州河南戏院和一些市、县，演出《侠女魂》、《赌之害》、《慈母累》、《老千世界》等剧目。她们演出时除完全采用广州白话外，还一律穿着时装，正、反人物的服装截然有别，正面人物的服装绣有兰花、牡丹、玫瑰等花卉，反面人物的服装则绣着生鸡、鲤鱼、水蛇等恶毒的生物，这种服装标志成为该班的一种特色。

陈少白继组织琳琅幻境社之后，又与陈雁声等于1914年在澳门成立民乐社，后来迁回广州。该社成立的宗旨和设备大体与琳琅幻境社一样，二者的活动也互相呼应关联，社员在演出时可以彼此调配使用，形同兄弟班一般。该社演出的剧目有《外江壮士》、《暗室明珠》、《李觉》、《杀子报》、《妻党》等。

后来在汕头演出揭露讽刺军阀龙济光所部暴行的《外江壮士》时，为龙部军长莫擎宇禁止演出并勒令出境，剧社因而解体。

1920年，上海春阳社社员何侠从上海到广州，与阙涤华、林叔香等人组成国难余生社，先后在广州、番禺、南海、石岐等地演出《温生才刺孚琦》、《蔡锷云南起义师》等剧目，博得各地人士赞许。

新剧之引进、移植到中国来，纯由当时革命潮流的冲击而一哄而起，加之一些倾向革命的人士在经济上给予支持，所以十年之内形成兴旺之势。但新剧家们对于西方话剧只是得其皮毛而用之于革命宣传鼓动，因为适应时代潮流受到群众欢迎，当辛亥革命等群众运动风暴过去，新剧运动便支持乏人，队伍中有人落荒有人堕志，新剧很快就衰落了，只靠大量编演迎合小市民思想感情的所谓社会言情剧去撑持残局，最后导致人们把新剧作品当作伤风败俗的东西而厌弃。当时有人分析道："推厥原因，虽普通社会之心理或偏于旧剧，而亦新剧中之分子庞杂，与乎编剧者之得过且过，有以致之……吾见今日之所谓新剧中人者，有于剧学绝不研究，奇形怪状以登场者，其言语动作，且有甚于旧剧者，间或侥幸博一二人之一笑，便诩诩然以新剧大家自居，此等人实为新剧界之罪人，尚望其教育社会、改良风俗乎?"（1919年发表《余之论剧》）

1919年前后新剧虽然衰落了，但竞演新剧这个广东话剧的初创阶段，仍然在广东的舞台上开辟了一方新的阵地，为广东戏剧的历史写下了新的一页。新剧所提供的正反两个方面的经验，也为下一阶段的新兴话剧运动的发展提供了足资借鉴的历史教训。

二、爱美剧和左翼戏剧时期

1919年的五四运动，提出了“科学与民主”的反帝反封建的口号，科学的马克思主义从此在中国传播，中国革命进入了新民主主义革命时期。在革命形势的推动下，中国话剧也开始进入第二个发展阶段。这个阶段又可以分为两个时期，即1919年至1929年的爱美剧时期，1929年至1937年的左翼戏剧时期。

1. 爱美剧时期

五四运动前后，高举“科学与民主”旗帜的《新青年》杂志，提出文学革命的主张，其中包括了对戏剧的“革命”，主张学习西洋的话剧，特别是以易卜生的社会问题剧为模式的话剧。原来的一批新剧人士及关心新剧的其他人士，总结新剧的失败在于庸俗化和商业化，正面提出了“爱美剧”即非职业的戏剧的口号。几年之间出现了不少爱美的——业余的戏剧团体，但多为自生自灭，理论和实践都甚少建树。20世纪初期兴起的新文化运动和日益高涨的革命形势，为中国话剧的新兴聚集了新的力量，当时出现了一批优秀的剧作家和既有文学性又宜于上演的优秀剧作；在舞台艺术的提高上也取得了显著的进步；田汉主持的“南国艺术运动”和戏剧协社、辛酉剧社以及当时几个重要的学校剧团，成为话剧运动的中坚力量。在三位杰出的话剧奠基人欧阳予倩、田汉、洪深的带领下，吸收了新剧早期的积极因素，摆脱了后期文明戏的不良影响，使新兴话剧以崭新面貌出现于中国剧坛。1928年在洪深的创议下，

正式使用“话剧”的称谓。20世纪开初的三十年，中国话剧出现了新的生机，这是从新剧——文明戏经过爱美剧向新兴话剧转化的三十年，从此，中国话剧出现了新的局面。

20世纪的头三十年，广东各地都接受了五四新文化运动的影响，学生运动蓬蓬勃勃；后来，孙中山先生接受中国共产党的建议，改组了国民党，实行联俄、联共、扶助农工三大革命政策，在广州成立革命政府，进行反帝反封建和打倒军阀的斗争；在中国共产党的领导下，广州、东、西江以及南路地区都掀起了如火如荼的工农革命运动，建立了各种各样的革命组织；逐渐明确了前进方向的革命组织和共产党人，发扬早期新剧的优良传统，利用新兴的话剧去发动群众、宣传革命。以上这一切，使得广东的工、农、兵、学、商各界，都自觉不自觉地建立起爱美的——非职业的话剧团体和组织，在青年、妇女、军事、工厂、农村各条战线，经常或间断地开展了有声有色的话剧编演活动。由于广东是第一次国内革命战争的策源地和根据地，活动于其中的话剧艺术便带有更加强烈的配合现实斗争的革命性以及有着更多人民群众参加的普遍性，因而形成了广东话剧史上第一次话剧艺术运动的高潮。在青年运动、妇女运动、军事运动、工人运动和农民运动中的话剧活动异常活跃。

(1) 青年运动中的话剧活动

早在晚清时期，广东在洋务运动中便改书院为学校，实行中西合璧的教育。这些学校在重大节日或游艺会、恳亲会以及教会学校的耶稣圣诞节，由教职员或以同学会的名义演出白话剧幕表戏。如广州的育才书舍，将《罗密欧与朱丽叶》的“阳台相会”一场，改编为《情人》演出；南美学舍演出的《孤寒鬼》，则改编自莫里哀的《悭吝人》。当时的《梨园》杂志曾发

表《某女校观剧歌》描述学校演剧的情形："锵锵锵，骑了纸马居然出戏场。手拿球竿当作枪，真真好白相。来宾争拍掌，吓煞学生逃进房，明日还家，父兄教训，重重吃耳光。……"该杂志还以《女学生演白话剧》为题作报道："女子课余社，曾在青年会演白话剧数天，筹得六百余元，悉数报效粮食救济会……"（1919年2月20日出版《梨园》第八期）

五四运动发生后，广州的中上学联会和省会学联会于5月30日联合发动三万多人的示威大游行，并组织白话演剧团在公众场所和各学校演出宣传爱国运动的时事剧。11月间，由沙塘救亡社组织的在佛山举行的幼童提灯化妆游行，也表演了抵制劣货的活报剧。在海南的海口，爱国学生在王文明、杨善集的带领下，四出游行演说，表演痛打侵略者和曹汝霖等卖国贼的白话剧。梅县的学生联合会和各校学生自治会，组织演出抒发亡国之痛的《亡国恨》以及反对封建婚姻为题材的白话剧。惠州的学生也组织宣传队，演出广州民乐剧社编写的独幕话剧《打倒孔家店》等。（见《广东文史资料》24辑、《广州文史资料》17辑）

1921年中国共产党成立之前，一些革命者及其组织已注意革命文艺宣传的作用，广东的谭平山、阮啸仙、张善路、刘尔崧、周其鉴等，更积极参加了具有革命意义的游艺、哑剧以及白话剧的演出和编写活动。如早期的中共党员阮啸仙就创作了反映现实题材的剧本《爱情是什么》，该剧以青年男女的爱情、婚姻、工作和前途为中心事件。女主人公佩珊说："婚姻问题，与有权有势没有关系，乃有感情和没有感情的问题。"男主人公健民进一步说："爱情，不只是物质上男女两性的冲动，要超过物质以外，从精神上着想。"该剧以悲剧告终，有力地控诉了吃人的旧社会，由社会主义青年团的话剧爱好者演

出后，曾在青年和学生中引起争论，不少人从剧中认识半殖民地半封建社会的反动本质，认为只有通过奋斗去推翻反动的社会制度，个人的爱情、婚姻才能获得圆满的结局。

1922年春，广东社会主义青年团在中国共产党广东支部的领导下，有彭湃参加的以青年团员为核心的白话剧社在广州成立，谭平山任剧社主任，陈公博、梁空任主任。剧社既在各校组织演剧活动，也到校外发动青年工人演出话剧，他们演出了《爱情是什么》、《碧海怜香》等大型话剧。该剧社的成员不少是中共党员，阮啸仙、施卜曾扮演女角，刘尔崧、毕磊、周其鉴、周文雍、陈铁军等在大革命失败后英勇牺牲。1923年至1925年，青年团的外围组织新学生社、广州学生联合会、广东大学和参加省港大罢工归来的香港各校学生组成的香港学生联合会等，分别演出话剧《田仲香案》、《大义灭亲》等，藉此宣传革命和扩大青年组织。1926年，由社会主义青年团广东区委会推动组织的省港青工大会，组织演出了白话剧《青工之路》，鼓舞青年工人在党团组织的领导下，提高觉悟，团结一致，向资本家作斗争，争取工人阶级的解放。此外，还指导海员劳动童子团协同海员工会白话剧社演出话剧《农工之苦》。1926年成立的广东大学广大剧社，在纪念孙中山诞辰大会时，演出了根据孙中山生平革命史实编写的独幕话剧《总理遗嘱》，还有表现农民反抗地主、土豪的哑剧《说不出》。1927年3月的《广州民国日报》连载了俞英杰创作的独幕剧《遗嘱》；早在1924年4月的《现象报》，便已开始连载卓呆编写的话剧《割爱》。

（2）妇女运动中的话剧活动

在迅猛发展的青年运动的影响之下，妇女中的学生和青工运动也蓬勃发展起来，部分女学生和女青工积极参加了话剧的

演出。1925 年，中国共产党领导广东劳动妇女运动的公开组织——广东妇女解放协会成立，协会的游艺部根据当时现实斗争的需要，编演了不少话剧作品。如发表于该协会会刊《光明》第 8 期（1926 年 6 月出版）的《五十元》（作者叶子），就严正指出当时的国家法律并不保护妇女的权益，“只有眼光放远，勇气加足，走上革命的道路上去，用我们自己的力量打碎束缚我们的锁链，以求得妇女的解放”。此外，还演出了《孔雀东南飞》、《田仲香案》等。经常在演出时扮演女主角的区夏民曾经说：“剧中人的故事和我的经历相似，演这些角色，就像我的经历重现在眼前一样。”她的表演往往把观众感动得共鸣落泪。

1925 年 10 月，国民党广东省党部成立，其妇女部长由国民党中央党部妇女部长何香凝兼任。为了发动劳动妇女参加社会活动，于 1926 年 10 月由何香凝出面成立民间剧社。早在剧社成立之前，已有一批积极分子聚集在蔡畅、邓颖超、区梦觉等中国共产党的妇女领袖周围，排演话剧、歌舞节目，参加各项政治运动和节日庆祝的演出。剧社成员三十多人全是妇女，演出时实行男女两性合演（到别的剧社借用男演员扮演男角色）。民间剧社致力于加强话剧的艺术性以求提高话剧的总体水平，演出必有剧本，演员按照剧本演出，各自依据所担任的剧中角色念熟对话台词，经过多次排练才行上演。先后演出过《夜未央》、《少奶奶的扇子》、《山河泪》、《三个叛逆的女性》等名剧。1926 年该社演出《聂嫈》时，邀请适在广东大学文学院任院长的郭沫若到场指导，郭沫若愤慨激昂地讲述了他的创作动机：“在五卅惨案发生的时候，那时我在上海，而且就在惨案发生的那一天，我在南京路先施公司的楼上，亲眼看见一些英国巡捕和印度巡捕，飞扬跋扈，镇压行人和开枪屠杀中

国人民的暴行，当时我真是义愤填膺，如果我有手枪，我一定拿起枪来向帝国主义者还击，可惜我当时没有武器。因此，我就怀着悲愤的心情回到寓所，写出了《聂荌》这个剧本。"这次演出甚得郭沫若的赞许和观众的一致好评。

五四运动以后，广州还出现一些职业的女子白话剧社，多数在百货公司开设的游乐场演出。1921 年，岭海女子白话剧社在东堤新世界演出《苦家庭》、《红豆子》（上、下集）、《父之过》、《母也累》、《善恶报》等。1924 年，我观女子白话剧社在长堤先施公司天台游乐场演出《慈母累》和《红豆子》（上、下集）。1925 年，真真影女子白话剧社也在该处演过《姐妹花》和《孀雌毒》。1925 年，达观女子白话剧社在西堤大新公司游艺场演出《渔色累》（上、下卷）和《不认妻》（上、下卷）等。1924 年香江幻花影女子白话剧社在长堤先施公司天台游乐场演出《可怜女》、《错鸳鸯》等。这些剧社的演出纯为商业竞争招徕观众的需要，剧本表演都甚为低俗，虽时时翻新花样，最终仍被观众贬称为文明戏而不受欢迎。

(3) 军事运动中的话剧活动

军事运动中的话剧活动，以黄埔军校的血花剧社的活动最有代表性。黄埔军校 1924 年成立不久，便以校内的共产党员、共青团员和左派学生为核心，成立了中国青年军人联合会。该会在萧楚女、恽代英等中共领导人的推动下，经常将革命斗争的生动题材编成活报剧，在军校内外演出。演出形式有说有唱，间中夹唱两句广东的龙舟、白榄之类，演出的语言南腔北调，女角色由男演员扮演。1925 年 1 月 18 日，由政治部主任周恩来倡议，得到军校党代表廖仲恺的支持，直属黄埔军校政治部领导的血花剧社正式创立。命名时廖仲恺亲笔在锦旗书写"先烈之血，主义之花"八个大字，故把剧社定名为血花剧社。

剧社初期的负责人是蒋先云、李之龙等，周恩来经常亲临指导排练，对编、导演各方面提出具体修改意见。1926 年 1 月，在欢送第三期毕业生的有三千多人参加的欢送大会上，剧社的负责人介绍了血花剧社成立的意义及其活动历史："剧社是由第二期爱好音乐戏剧的同学，响应周恩来主任的倡议，在党代表廖仲恺先生支持下创立的。剧社成立一年来，曾在校内配合各个纪念节日及校外各友军、民众团体中演出五十多场次，演出的剧目甚多。"该社演出的剧目有《血泪湖》、《醉打蒋门神》、《还我自由》、《黄花岗》、《鸦片战争》、《革命军来了》、《马上回来》等。有时还到校外戏院演出，1926 年 11 月庆祝俄国十月革命九周年时，就在南关戏院演出《联合战线》。1925 年国民革命军的两次东征及 1926 年进行的北伐战争，血花剧社都随军活动，通过演出去宣传发动群众，慰劳征战的将士，同时也把革命的话剧带到惠、潮、梅一带，推动了广州和东江地区话剧活动的开展，有人称之为"红色的宣传使者"。

（4）工人运动中的话剧活动

在各个阶层的群众革命运动中，以工人运动最为活跃，所以工人运动中的话剧活动也显得特别广泛和活跃。1924 年中国共产党领导的广州工人代表会（1926 年扩大为广州工人代表大会）成立之前，许多行业纷纷成立了工会，通过演出锣鼓白话剧或开展音乐活动，丰富工人的生活。工代会成立后组织了工人剧社，以工代会属下各工会骨干作为基本演员，经常配合工代会的各项政治任务而编演话剧或锣鼓白话剧。1925 年省港大罢工爆发后，罢工工人按工会系统在海员工会、金属业工会、电车工会、洋务工会、持平（肉行）工会、同德（搬运）工会等都组织了白话剧社，连工人纠察队的大队、支队也成立话剧队。罢工归来的中华海员工会除成立工余乐社外，还

在电船、拖渡的船员中组织剧社。他们自编自演白话剧，宣传省港罢工的意义和政策，扩大反帝斗争的队伍。据当时的报刊登载：1926年1月至3月份，新学生社为欢迎全国海员第一次代表大会召开而演出白话剧助庆；国民革命军第二军校举行援助罢工游艺会，由木铎剧社于日、夜场分别演出《碧海冤魂》、《民族之牺牲》，还有男女名家合演《投笔从戎》等话剧；广州洋务工会罢工工友成立警世钟白话剧社，自编、自导、自演《农民之路》等话剧，“以期达到唤醒民心，团结奋斗到底”的目的。

工人话剧活动留下了弥足珍贵的史料，这就是省港罢工委员会出版的特刊《工人之路》所发表的几个话剧剧本。如1925年11月24日第151期由“杀敌”编写的《独幕剧》，表现打倒帝国主义的内容。又如1925年12月4日第161期开始，连续发表“绍唐”创作的以黄埔学生军为主力的东征军第二次东征攻打惠州城作题材的《惠州血》。还有在“二·七”大罢工三周年纪念期间，于第333期开始发表反映“二·七”惨案的《二·七血》。据说工代会属下的各工人剧社，还演出过《世界主义》、《天下工人一家亲》、《饿死英国佬》、《沙基惨案》以及1927年济南惨案发生后宣传抵制日本的话剧或活报剧。

（5）农民运动中的话剧活动

农民运动中的话剧活动以彭湃发动的海丰话剧活动最为有名。1919年夏，彭湃从日本短暂回国，在家乡海丰县的潮州会馆筹组话剧社，演出文明戏。在第一个剧目《朝鲜亡国恨》中，彭湃还男扮女装参加演出；随后演出《打倒帝国主义》、《打倒袁世凯卖国贼》，都具有反帝爱国的内容。其后由彭湃的同事和好友，继续在海丰演出《秋瑾》、《哀鸿泪》和《彭素

娥》等表现反帝、反封建题材的剧目。《彭素娥》是根据海丰县城一桩女青年反对父母之命、媒妁之言的包办婚姻，要求婚姻自由的抗婚事件的真人真事而编写的，这个戏演出后在当地影响很大，白字戏等地方剧种还将其改编演出。1921年彭湃回到家乡当了海丰县劝学所（后改为教育局）所长，除改革教育外，仍继续运用方言话剧进行革命宣传。1922年春，彭湃参加了《同胞》的编写演出。该剧说明了同胞应该同心协力、目标一致才能把事情办好的道理，很有社会意义。第一次国共合作时期，东征军打到海、陆丰后，高涨的革命形势进一步推动了海丰的戏剧运动。1927年11月，海丰人民在中国共产党的领导下武装夺取了政权，成立苏维埃政府，在敌我斗争紧张的情势下，有些地方政权没有忘记戏剧宣传，如海丰第三区梅陇农会就曾成立剧团，后来中共东江特委就以这个剧团为基础成立东特委新剧团，以话剧和锣鼓戏的形式进行宣传演出。

在工、农、军、学、妇各条战线的非职业剧团演出话剧的同时，社会上也出现了编写话剧的人士。1924年出版的《戏剧评论》发表“春声”文章写道：“现在总计吾粤的编剧家，准有十数之多，而能完全编剧者鲜矣。兹将各编剧家之学问及程度逐一而论之：①黎凤缘，他写粤剧为主，间有写话剧，但多与他人合作。②蔡了缘，教学出身，独自编演《堕珠崖》而成名。③冯显洲，是琳琅幻境社之编剧者，亦该社之艺员，他虽文字平庸，而多经练，因是编剧学识，不落后人，但他向所编演者，乃白话剧也……。当年与之合作者，谢盛之、胡津，写过不少好的剧本。④朱计庸，他是清平乐社之社员，亦该社之艺员，英文造诣颇深，向在香港船头官当写字职，跟随黎凤缘和蔡了缘编话剧。⑤谢盛之，谢君出身学界，而转入报界，龙济光在粤时，他曾参加倒龙的政治活动，事为龙济光通缉，

遂在澳门组织民乐白话剧社，名目上虽游乐于戏剧社，而实际上则宣传革命党，是故谢君在该社所排演之剧，如《侠女》、《自由女嫁堂官》、《妻党同恶报》、《宣统登位》等剧，无不宣传革命，讽世益时。后来，龙济光垮台离粤，谢盛之便行动自由，当时海珠戏院院主邓瓜，见其在该社排剧颇佳，特聘为祝华年班之排演者……⑥庞一凤，庞君是优天影之子弟，文学通顺，当时优天影剧社之社长黄鲁逸甚器重他，但凡该社编粤剧或白话剧，黄鲁逸必指导其编演之法，待优天影散后，黄便介绍他在某报担任歌谣……。⑦罗剑虹，原为歌谣自编自卖者，由编剧家张始明邀请，协助张编剧而成名，故也写写话剧。⑧梁垣三，即蛇王苏，优界出身，但他能编白话剧，而且又是粤剧编剧家何某之助手。⑨朱晦隐、黄不废，两君是剧界的讨饭吃者，并无真才实学，朱君乃觉世钟白话剧社之排演者，黄君乃达观之社员及艺员……。据吾所列举之十位编剧，其中颇能具编剧资格者，只谢盛之、蔡了缘、庞一凤三君而已，其余吾实不敢赞一词也。”所言不一定准确，录之仅供备考。

2. 左翼戏剧时期

1927年第一次国内革命战争失败，进步文艺阵营中展开了关于无产阶级革命文学的论争，夏衍按照中国共产党关于加强对文艺工作领导的指示，在中国话剧史上第一次提出“无产阶级戏剧”的口号，1930年中国左翼戏剧家联盟成立，直至1937年抗日战争爆发，中国的话剧运动进入了左翼戏剧时期。左翼剧联在许多城市建立了分盟或小组，在工农群众中开展演剧活动，推动建立一批剧团，演出众多的进步话剧作品。1936年上海戏剧界提出了“国防戏剧”的口号，以推动爱国戏剧家开展团结抗日救亡运动。话剧在这个时期逐渐走向成熟，一批

剧作家以旺盛的战斗精神创作出一批新的作品，增强了中国话剧的文学基础，也使它在民族化的道路上前进了一大步；出现了生存时间很长和汇集编、导、演、舞美名流的职业剧团，上演中外剧作家的许多有名作品，大大提高了舞台艺术的水平；出版了专业的戏剧刊物和论著，把斯坦尼斯拉夫斯基体系介绍进来，探讨了中国话剧运动的经验教训，开始了中国话剧的理论建设。在第二次国内革命战争时期，除了在一些大城市有活跃的话剧活动之外，在中国共产党领导下的革命根据地，也积极开展了“红色戏剧”的活动，革命的戏剧团队在紧张的战斗环境中，奔波于前线和后方演出，把话剧作为艺术宣传的工具，直接为战争服务，为人民大众服务，形成了中国话剧光荣的战斗传统。从1929年到1937年，左翼戏剧在中国共产党的领导下取得了辉煌的成果，这是中国话剧发展史上一个十分重要的阶段。

1929年至1937年，对于广东话剧的发展，同样是一个重要的时期。作为中共党员参与广东戏剧运动领导的梁绮同志对此有如下的回忆：广东的现代话剧活动在全国算是开展得比较早和比较活跃的。1931年“九·一八”事变之前，欧阳予倩在广东创办戏剧研究所，下设戏剧学校，并邀请在上海的田汉和南国社同仁来穗公演。1932年至1934年间，中山大学也成立了抗日剧社和浪潮剧社，团结不少青少年并肩战斗，上演许多爱国救亡话剧，这和上海左翼戏剧家联盟一些同志的推动分不开。当中国共产党号召实行全民总动员，武装抗击日本侵略者的时候，广东的话剧运动也朝着“国防戏剧”提出的推动爱国戏剧家开展团结抗日救亡运动的目标奋勇前进。（见1981年8月21日《广州日报》载《回忆抗战前后广东党领导的戏剧工作》）

1929年2月16日，欧阳予倩主办的广东戏剧研究所在广州成立，以及随之而来的由田汉领导的南国社到广州演出，促使广东的话剧运动发生了划时代的变化，标志着广东的现代话剧开始真正建立起来。剧影双栖的老前辈卢敦明确指出：广东现代话剧的出现是在广东戏剧研究所成立之后，主要表现是在剧本和演出两方面。自那以后，话剧有一个较为完整的剧本，演员都是按照剧本的对白演出，尽可能不作临时"爆肚"来加多或减少；在排练期间，有导演按照剧本的规定来指导演员，同时有一定的舞台布景。

广东戏剧研究所是1927年、1928年由主持粤政的李济深、陈铭枢发起和支持欧阳予倩在广州成立的，由当时的广东省政府拨给经费和直接管辖，正式成立的时间是1929年2月16日。研究所本身是戏剧的研究机构，以创造适时代为民众的新剧为宗旨。研究所附设戏剧学校（原名演剧学校），以养成学艺兼备健全的演员为宗旨。省政府委任欧阳予倩为研究所所长，洪深为戏剧学校校长；1929年戏剧学校开学时洪深回沪，便由欧阳予倩代理校长，由胡春冰主任其事。1929年5月粤桂战争发生，研究所及学校停办，7月研究所再行开办，戏剧学校也于9月恢复。至1930年夏、秋季，又成立管弦乐队和音乐学校，在戏剧学校原有的演剧系之外添设戏剧文学系。欧阳予倩为了在广东开拓现代话剧发展的基地，从国内约请了有名的戏剧专家田汉、洪深、马彦祥、唐槐秋、严工上等和在广东的大学任教的戏剧专家陈受颐、黄家勤等来任职、讲课或排戏，还邀请本地的音乐、戏剧工作者易剑泉、钟启南、苏荫阶、雷殛异、吕文成等参加工作，以达到培养人才、训练骨干的目的。研究所出版了《戏剧》杂志十二期和《戏剧》周刊一百一十期，把西洋的话剧理论和著述大量介绍过来，还对

广东的戏剧运动进行理论的总结和研究。如欧阳予倩针对能不能用粤语演话剧的争论写了《用粤语演话剧》一文，提出“提倡国语是一回事，演戏又是一回事，非国语不能演戏是错误的”这种见解。他还根据广东观众的欣赏习惯和戏剧学校学员多是广东人的特点，让学校所排的戏几乎都用粤语演出，贯彻了理论与实践结合的精神。

戏剧学校体现了一种不同于旧式科班的培养话剧人才的方式。如演剧系以养成学艺兼优、努力服务社会教育之演员，建设适时代为民众之戏剧为宗旨，所设学科有三民主义、国文、国语、外国语、戏剧理论、中西剧本研究、戏剧艺术史、编剧术、表演术、化妆术、发音术、武术、跳舞、音乐、小曲、粤剧、皮黄、昆曲、历史、小说研究、社会常识、舞台装置、美学等，修业年限为两年半毕业，规定学生必须绝对遵守校章服从纪律，不得中途退学。演剧系又分为话剧班和歌剧班，歌剧班其实是粤剧班，教学的方法是鼓动学生的兴趣，使之自然进展。戏剧文学系以普及戏剧教育、造就戏剧文艺专门人才、促成戏剧运动为宗旨，所授功课为戏剧概论、文学概论、艺术概论、现代思潮、当代文艺、名剧研究、编剧术、音乐理论、戏剧史、导演术、话剧实习、外国语（日文、英文、法文），修业年限为两年。

研究所和戏剧学校十分注意演剧的实践，所内设有小剧场，借资练习，有时也公开表演，演员全是学生，人数不够时教职员也一齐参加演出。表演所用的语言是粤语，用国语的时候很少，因为大多数学生是广东人，他们的国语程度固然有限，而观众听国语的能力也较差。最初公演时虽系送票，但来的人很少，后来改用每券小洋 4 角售券演出，来看的人渐渐增多，还常常出现满座和提前订票的情况。除了在小剧场公演

外，有时也到外面去演出，演出剧目以翻译或改译外国的剧本占大多数，中国剧作家的作品约占四分之一，主要的剧目有《杜丝加》、《史推拉》、《女店主》、《茶花女》、《皮革马林》、《父归》、《蠢货》、《未完成的杰作》和《屏风后》、《车夫之家》、《买卖》、《国粹》等。1930年夏天，为了纪念广州沙基惨案，研究所上演了《怒吼吧，中国》，这个剧本是苏联剧作家崔捷可夫根据1926年英国嘉禾号等三艘炮舰开炮屠杀中国人民、制造四川万县惨案事件而写成的。研究所上演此剧，是这个剧本第一次在中国演出，连演一个月，场场客满，还到过黄埔军校和国民党广东省党部礼堂演出。通过这个戏的演出，扩大了研究所的影响，也使他们接触了更多的观众，特别是广大的工人群众。研究所选择上演剧目有着长远的目的，一方面尽可能更多地介绍比较好和比较新的西洋话剧剧本，以促进中国现代话剧的健康发展；另一方面努力搜罗扶持国内剧作家的创作，使优秀的作品不致埋没，也让剧作家的创作有出路，这对新兴话剧运动的发展无疑是有着重要的意义。

欧阳予倩对于教学、排练和演出都采取严肃认真的态度。如练功制度一向由他本人安排和掌握，无论歌剧班或话剧班的学生，早晨一律参加形体训练，不仅练习戏曲的传统武功，也练习现代的新型舞蹈，为此从上海请来了一位姓孙的专教新型舞蹈的女教师和一位叫顾曼庄的专教昆曲生角身段的男教师。练功之外还要练声，歌剧班主要是吊嗓，话剧班则偏重剧本的朗读。欧阳予倩有时也选择某些剧目亲自担任导演，他排戏十分认真细致，还经常与演员探讨有关我国话剧的表演问题，主张既密切注意斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系，同时也强调民族特色的重要性，要灵活运用，不拘一格。他排戏时既安排时间进度，又绝对要求达到演出水平才见观众，后来人们把欧阳予

倩指导排演的戏称为“磨光派”。

1931年春夏间陈铭枢离粤，陈济棠登台，不久广东省政府停发广东戏剧研究所经费，欧阳予倩只得自行筹款，开办私立广东艺术院（未公开挂牌），但仅维持了四个月，到1931年11月便因省政府收回院址而结束，广东戏剧研究所至此宣告终结。从戏剧学校毕业的学生袁文殊、章彦、吴光华、罗品超、陈酉名、邓丹平、胡影尘、刘丹青、卢敦、李晨风、王铿等，都分别成为国内、广东或香港的影剧活动的中坚分子。

1929年春，田汉领导的南国社从上海南下广州演出，“替广东戏剧研究所‘打开张锣鼓’”，也是这个时期广东话剧运动的一件大事。这是田汉、洪深、欧阳予倩三位中国现代话剧的奠基者，为了使现代话剧从江南向广东开拓、在广州打开一个新局面的重要举动。据当时上海《民国日报》发表的洪深关于此行的报道称，南国社自1929年3月7日至12日在广州六天共公演七场，演出的创作话剧有田汉的《古潭的声音》、《苏州夜话》、《颤栗》、《湖上的悲剧》、《生之意志》、《名优之死》和欧阳予倩的《车夫之家》，翻译话剧有《未完成之杰作》、《强盗》、《空与色》，歌剧有欧阳予倩主演的昆剧《刺虎》和他创作的京剧《人面桃花》。“结果大为成功，当地人士颇觉得见闻俱新，尤以各校学生表示热烈欢迎”；“这次演出，独创的舞台装置及灯光搞得不错，唐叔明、左明、万籁天、艾霞的表演出色，而唐槐秋的一举一动震动观众心弦。其进步至可惊人”。当时的广州《民国日报》对洪深和唐槐秋的演技也赞扬备至，认为他们的表情深刻细致；评论《湖上的悲剧》、《苏州夜话》演出的感染力时，认为是深深打动了感到时代苦闷的青年们的心坎，同时也提出了剧中对话“太诗化”、内容“离现实的人生不很近，仿佛是超而又超的东西”等意见。南国社还同广州

的话剧工作者举行座谈，解答了有关戏剧运动的一些问题。介绍了有关舞台装置、灯光、化妆等方面的知识。南国社来穗演出，为大革命失败后的广东吹来一股热风，播下了现代话剧的种子，满足了广东话剧界向往学习的心愿，其意义是不可低估的。

中国"左翼"戏剧家联盟广州分盟的成立，是大革命失败后广东进步戏剧工作者的一次集结，他们在中国共产党的指导下，同国民党反动派进行了英勇的斗争，并且和广大群众一起掀起了轰轰烈烈的抗日救国运动。事情缘起在 1932 年夏初，从事社会科学研究和活动的何干之、谭国标、温盛刚等组成的秘密读书会，同欧阳山为首的广州文艺社，以及由胡春冰、袁文殊等人组织的广州前卫戏剧作者同盟，经过联系协商成立了广州文化界大同盟这个革命组织。后来该组织在中共秘密党员中山大学教授何思敬指导之下，还通过在上海的中共秘密党员温健公的帮助，同中国"左翼"文化总同盟取得组织联系，于 1933 年 4 月正式成立中国"左翼"文化总同盟广州分盟，简称广州文总，下分社联、左联和剧联等组织，何干之任书记，胡春冰在剧联。同年，中大抗日剧社内左翼的秘密核心李易杨、吴华等在中共秘密党员陈黄光指导之下，也直接同上海的中国左翼戏剧家联盟取得组织联系，与广州文总协同开展工作。中国左翼戏剧家联盟广州分盟的前身广州前卫戏剧作者同盟，其成员是广东戏剧研究所戏剧文学系的学生，他们曾编过杂文刊物《万人周刊》和出版独幕剧集《前卫戏剧集》。剧联广州分盟和中大抗日剧社公演过许多进步剧目，如《工场夜景》、《S. O. S》、《暴风雨中的七个女性》、《五奎桥》、《最初欧罗马之旗》、《打回老家去》、《抢米》、《水火》等，宣传了抗日救亡、反帝反封建、反法西斯斗争和工人反对剥剥的斗争；他

们还为支援海员工人罢工作义演捐助，也曾到农村为劳动群众演出。1934 年 1 月 18 日晚上，抗日剧社在中大演剧纪念“一·二八”事件两周年，革命者乘机呼口号、发传单，被国民党特务连夜搜捕，被捕六十多人，温盛刚、谭国标、凌伯骥、赖寅仿、郑挺秀、何仁棠等于同年 8 月 1 日被国民党反动派杀害，史称“广州文总六烈士”壮烈牺牲。1934 年下半年剧联广州分盟因广州文总遭到破坏而停止活动，但其活动产生的影响，却为后来的剧运播下了珍贵的种子。

在进步话剧运动蓬勃发展、产生了巨大社会影响的情势下，国民党政府也注意培养话剧人才。1934 年广东省教育厅长黄麟书在广东省民众教育馆内也办了一个广东戏剧研究所，委派留学美国学戏剧和油画的李锡朋任所长，招收学员学习和演出话剧。招收的学员以社会青年和机关、商店、工厂的青年职工居多，上课和演出活动都在夜晚，故是业余性质。学员学习以两年为一期，至 1936 年结束共办了两期，学员共八十人左右。由于他们在民众教育馆内有一个较大的剧场开展活动，也常到市内的一些礼堂演出，还在广州四周及佛山的乡村设有演出点，所以每月演出的场次较多，几年间共演出一百多个剧目。演出剧目大部分选自国内剧作家熊佛西、洪深、欧阳予倩、田汉、焦菊隐等的剧作，还有翻译的话剧《怒吼吧，中国》、《娜拉》、《钦差大臣》等。他们延聘的教师不少是热心话剧运动的人士，招收的学员许多是进步的青年，实际是为进步戏剧活动培养了一批骨干，他们的演出在社会上尤其在农村产了颇大的影响。

广东在民主革命时期是革命的策源地，到第二次国内革命战争时期，在中国共产党的领导下，海南、粤东和南路地区等都创建了革命武装部队，建立了革命根据地。在根据地里，话

剧演出成为宣传组织群众、配合武装斗争的革命文艺宣传活动的重要组成部分。1927 年大革命失败后，在琼崖红军部队和海南农村，红军宣传队大量运用活报剧的形式进行宣传，红军师部组织红军剧团演出话剧。红色娘子军连也成立了宣传队，到处演出表现地主恶霸剥削压迫农民、反映共产党领导农民闹革命的活报剧，剧中的男角色都由女战士扮演。连长冯增敏曾回忆说："我个子长得高，常演大地主，谢式枚是个矮胖子，常演地主婆。"1930 年秋，粤东的潮普惠苏维埃政府成立后，曾经组建六十人左右的赤花剧社，经常活动于大南山一带乡村和在潮阳的红场戏台演出，上演过《二七案》、《广州暴动》、《神棍现形记》、《盲人取哑女妻》、《和睦家庭》等二十多个话剧。此外，地处惠、陆、揭、普四县交界的南阳山革命根据地的小学师生，活动在以百侯为中心的埔东各个老苏区和大埔县主要圩镇的百侯时代剧社，都曾演出过反帝反封建、宣传抗日救国的话剧。广东南路地区于 1931 年"九·一八"事变后，在"团结抗日"的群众运动中，爱国的知识分子也以话剧作为宣传武器，成立了钦县的青鸟剧团、北海的海燕剧社、高州的中山剧社和高州中学抗日剧社，分别演出了一批鼓舞群众向黑暗斗争、宣传抗日救亡的话剧。

经过两个戏剧研究所的栽培和南国社南下广州播种，30 年代中期广州出现了许多话剧团体，除在大、中学校建立的剧团外，还有现代演员剧团、前锋剧社、光明剧社、春雷剧社、奔风剧社等。1935 年平津危急，北平爆发"一二·九"学生运动，广东社会各阶层纷纷动员起来，救亡诗歌、救亡戏剧……汇合成全民抗战的舆论洪流。在这当中，于 1936 年后由中共地下党直接领导的锋社话剧团和广州艺协剧团以及后来接受党领导的蓝白剧团，成了戏剧战线的主力军，创造了抗日

救亡戏剧运动的新局面。

三、抗日点战争和解放战争时期

1937年7月7日抗日战争开始，这一时期和接着的解放战争时期，中国话剧的主要任务是为战争的胜利服务，话剧在完成这一任务的过程中得到了进一步的普及和提高。抗日战争一开始，全国各地的许多话剧团体，纷纷演出配合宣传抗日救国的街头剧和话剧剧本。上海的于伶、马彦祥等在中共地下党组织的领导下组建十三个救亡演剧队，分赴各地进行抗战宣传工作。1937年12月31日，在武汉成立了中华全国戏剧界抗敌协会。1938年夏，部分救亡演剧队汇集武汉，联同武汉及平津等地流亡的戏剧工作者，由国民政府军事委员会政治部（副部长周恩来）第三厅（厅长郭沫若、艺术处长田汉）扩充组成十个抗敌演剧队、四个抗敌宣传队和一个孩子剧团，分赴十多个省区的农村和前线开展演剧活动。抗战开展后的两三年，话剧战线逐渐形成以延安为中心的各根据地话剧，以重庆、桂林等地为中心的国民党统治区话剧和以上海为中心的孤岛及沦陷区话剧三个大的方面。根据地的话剧中心在延安，执行了毛泽东在延安文艺座谈会上指出的文艺为工农兵服务的方向、文艺工作者必须长期深入到工农兵斗争生活中去和普及与提高相结合的原则，话剧艺术得到很大的提高，发生了根本的变化。从陕北到东江的海南岛各大抗日根据地的民众和军队里的话剧活动，是在极为艰险的战争环境中开展的，话剧团体既是演剧队又是群众工作队和战斗队，主要演出直接为战争胜利服务的短剧和活报剧，有条件时也编演一些大型剧目，他们的

活动体现和充实了中国话剧的战斗传统。国民党统治区的许多演剧队，初期都奔赴各战区和农村，散播话剧的种子，抗战进入相持阶段后，形势比较稳定，许多有名的剧团和剧人进入重庆、桂林等城市，利用剧场演出宣传抗战，扩大话剧影响，提高艺术水平，他们成为当时话剧战线的重要力量。流转在华南、西南地区的各个演剧队，以及一批著名的戏剧家和团体，于 1944 年 2 月至 5 月在桂林举行了规模盛大的西南第一届戏剧展览会，显示了他们经过艰苦奋斗所取得的战斗业绩。此外，一批名为社教队、艺宣队等的戏剧单位以及国民党军队中的小型剧团，多数也为抗战戏剧的普及和提高贡献了自己的力量。沦陷区的话剧活动是在复杂的环境中开展的，一些有名的话剧团体上演了一批具有积极意义、能激发观众爱国情绪的进步剧目，其思想内容的进步性适合沦陷区人民的要求，还由于当时电影及其他文艺事业的衰败而出现的文化空白，所以呈现出一种特殊的繁荣。在 1945 年至 1949 年的解放战争时期，总的说来话剧处于低潮之中，但进步的话剧力量在艰难的环境里，仍然通过演出和其他方式去进行反对内战、争取民主的重大斗争。

1. 抗日战争时期

1936 年，中共北方局派人到广州恢复党的活动，分别成立中共广州市委和南方工委。为了加强党对戏剧运动的领导，中共广州市委宣传部于 1937 年 3 月正式成立了戏剧支部。当时参加戏剧支部领导工作的梁绮同志后来回忆道：当时市委以为，戏剧是最生动、活泼的宣传武器，在整个抗日救亡运动中是斗争的前哨，它形象易懂，为群众所喜闻乐看。所以，要求戏剧支部抓紧做好剧团工作，剧团是宣传队又是大课堂，要用

抗日救亡、抗日民族统一战线这个中心把革命青年团结组织起来。戏剧支部的任务是团结千千万万热心爱国的青年朋友，通过演出教育大家和宣传组织群众，并从中选拔符合条件的进步青年发展党。概括起来就是团结、教育、宣传、建党。

党的戏剧工作重点是那时广州三个较大规模的话剧团——锋社、艺协、蓝白，它们以抗日救亡、保家卫国为己任，表面上是业余剧团，实际上是专业救亡团体；工作还面向各学校、机关和社会团体组织的二十多个剧社和广州儿童剧团等。锋社、艺协、蓝白等剧团和广州儿童剧团，一方面利用社会上各种有利条件，组织剧场话剧演出；另一方面在1938年10月广州沦陷前后，积极参加各种抗日救亡活动。剧团成员集体参加了由党直接领导的广东青年抗日先锋队（简称“抗先”）和社会局统辖成立的战时民众宣传队，并在其中组织演出组、歌咏组、演讲组等，配合形势上街头、下农村、到工厂进行演出。他们演出的街头剧、活报剧和短剧都是宣传抗日救亡的内容，如《放下你的鞭子》、《张家店》、《林中口哨》、《别放跑他》、《月亮上升》、《没有祖国的孩子》、《最后一课》等。他们还在舞台上演出大型话剧《回春之曲》、《我们的故乡》、《八百壮士》、《扬子江暴风雨》、《飞将军》、《雷雨》、《自由魂》等。在广州沦陷前夕，各剧团举行了第一届戏剧节的联合公演，锋社上演《自由魂》，蓝白剧社上演《泰山鸿毛》，前锋剧社上演《怒海余生》，艺协剧团上演《天下太平》等。此外，剧团成员还在日寇飞机狂轰乱炸、难民蜂涌而来的情况下，组织担架救护、抢救伤员、维持治安、献金义演等活动。

广东戏剧协会的成立，标志着广东话剧界在党领导的抗日民族统一战线的旗帜下团结抗日的新起点。广东戏剧协会是中共广州戏剧支部通过广东省文化界抗敌救亡协会的领导和推

动，于1937年8月8日在广州正式成立的，有艺协、锋社、蓝白、前锋等剧社的二百七十五人参加，出版过《抗战戏剧》，并由各剧团分幕包干演出大型话剧《保卫卢沟桥》。《广东戏剧协会成立大会宣言》指出："我们广东剧运的工作者联合起来，在千险万难之前直立，今日华北的炮声，渐渐的爆响到华中而华南了，这不可避免的大斗争将降临到每一个人头上，我们应当毫无疑义地举起'救亡戏剧'之旗，向敌人的腹地冲锋，因之今日的戏剧运动，应该比昨日更前进、更勇敢、更具体、更实际，那便是为民族的生存而斗争，为时代的使命而努力。"

革命历史话剧《黄花岗》的创作和演出，是抗战初期党的统一战线的胜利。1938年，为了进一步广泛发动全民族在抗日民族统一战线的旗帜下团结战斗，上级党指示戏剧支部，在"三·二九"黄花岗起义纪念日，举办以革命历史来激励和教育群众的大规模的联合演出。此举得到当时在广州的地下党文化界领导人夏衍、周钢鸣的大力支持和推动，3月29日，在广州举行纪念黄花岗起义二十七周年戏剧歌咏大会上成功演出了《黄花岗》。四幕六场的《黄花岗》，是由广东戏剧协会组织二十多位剧作者集体创作、用三天时间分幕写成的，最后由夏衍等三人整理定稿。动员二十多个单位、剧团和歌咏队去参加演出，成立了七人导演团，演员有八十多人，舞台工作人员一百多人，这个强大的阵容，可说是集中了当时广州话剧的精英。演出效果很好，除于3月29日一连公演三场外还加演了三场。当尾场有剧中人演讲道："东方的伟大的凤凰，已经准备了涅槃的香木，已经勇敢地飞进了猛烈的火中，新的凤凰，新的中国，就要新生了！"观众热烈鼓掌，最后台上台下齐唱《全国总动员》，整个剧场都沸腾起来。中共戏剧支部通过梁绮在大会专刊发表《演出前的几句话》："《黄花岗》的演出在戏

剧界是一种创举，这件事表明了每个人对工作的热情和努力，也表现着戏剧运动走向统一方面了。当然，这不是结束，而是开始……”当时的报纸也有文章指出：“这个剧的演出，动员之广，不独在广州，就是在全国，也不能不算是一个空前创举。”

1938年10月广州沦陷后，许多戏剧工作者执行毛泽东关于“最普遍地推动友党友军进步”的方针，根据党的指示，参加第四战区战时民众动员委员会属下的战时工作队，分别前往省内各地农村和战地开展战时宣传工作。1938年至1939年初，十二集团军政工总队成立，拥有爱国青年一千多人，其中的二百多名共产党员有不少是戏剧工作者，包括锋社、艺协、蓝白剧社的成员。他们在前方从事民运工作的同时，还组织戏剧、歌曲的创作演出，如1939年、1940年两次粤北会战之后由何芷创作的大型话剧《粤北丰碑》和大合唱《良口烽烟曲》，演出后都收到很好的效果。1940年初在曲江举行粤北大捷展览会，也演出了《胜利的反攻》、《陈列室》、《我们的故乡》等反对汉奸卖国、宣扬抗击日寇的剧目。同时举行的全省戏剧工作者座谈会，研究讨论了进一步开展士兵剧运和推进抗战戏剧的问题。此后国民党广东部队的戏剧活动蓬勃开展，除有政工队、艺宣队的剧团演出外，还成立士兵演剧队、艺训班，进行士兵演剧组训和实验演出工作；演出了《凤凰城》、《流寇队长》、《魔窟》、《麒麟寨》、《冲出重围》、《国家至上》和自己创作的《胜利的反攻》、《粤北丰碑》、《李连长》等剧目；出版过《前线艺术》、《士兵戏剧通讯》等刊物；还开展了斯坦尼斯拉夫斯基体系的研究，并把斯氏演剧方法运用于演出实际之中。

1941年皖南事变发生后，政治形势逆转，第七战区政治部政治大队（“七政大”）、抗敌演剧第七队（“演剧七队”）、艺

专剧团、艺联剧团、中大剧团、复兴剧社、省府艺宣队等众多话剧团体，云集于战时省会韶关曲江，他们获得了专门从事戏剧演出的机会，还因相互切磋而提高了彼此的艺术水平。“七政大”为了演好《忠王李秀成》，曾前往桂林的广西省立艺术馆观摩欧阳予倩对该剧的排练，同时邀请欧阳予倩、田汉讲授关于艺术改革和抗战戏剧的前途等问题。该剧先后演出一百多场，场场满座，为坚持抗战和进步给群众上了深刻的一课。此外还演出了《天国春秋》、《蜕变》、《虎符》、《大明英烈传》、《草木皆兵》、《朱门怨》、《金玉满堂》、《祖国在召唤》等剧。在排演《虎符》的事前事后，分别向郭沫若请教和汇报，郭老提字鼓励：“勇气与专精，是成功的最大要素。对客观事物，必须用尽全力以处理之，未能称意，死不罢手。天下实无难事。”“演剧七队”曾经演出话剧《家》，歌剧《军民进行曲》和《农村进行曲》，也很受欢迎。广东戏剧协会根据戏剧工作者云集和新的形势，也及时恢复了活动，如公开出版通讯刊物《广东剧协》；多次举办戏剧节，展演各个时期的话剧《南归》、《S. O. S》等；还同部分粤剧艺人接触，增进彼此了解。

1944年2月在桂林举行的西南剧展和同时召开的西南戏剧工作者大会，象征着国统区抗战戏剧的大团结和大进军。这次活动是在中国共产党秘密领导下，由田汉、欧阳予倩主持，通过广西省立艺术馆发起而合法举行的。西南剧展展演了话剧、京剧、桂剧、木偶剧、少数民族舞蹈和杂技等品种，为期三个月，共有三十三个团体八百九十五人参加。广东参加剧展的有“七政大”的《天国春秋》、《蜕变》，“演剧七队”的《法西斯细菌》、《军民进行曲》，艺专实验剧团的《苏瓦洛夫元帅》、《油漆未干》，艺联剧团的《茶花女》、《水乡吟》，中大剧团演出英语话剧《皮革马林》。除“演剧七队”外，其余剧团

的演出或用粤语或用英语，显得颇为特别。剧展期间举行了资料展览，广东仅“七政大”送展的资料，就说明他们曾经演过多幕剧一百七十五场，独幕剧五百零四场，数量相当可观。大会讨论了36项提案，举办了“为保卫中原而歌”的诗歌朗诵晚会；剧展也发表了众多的新闻报道和评论文章。田汉在剧团工作报告总结大会上作了长篇总结，鼓励大家继续为推动抗战戏剧和建立新中国而奋斗。

早在1938年日本侵略军入侵广东的时候，中共广东省东南特委就领导成立了惠宝人民游击队和东莞模范队等抗日武装，到1943年部队发展到六、七千人，根据党中央的指示正式建立东江纵队，长期坚持华南敌后的抗日游击战争。在华南抗日根据地建立了民主政权，文化戏剧活动也蓬勃开展起来，并且体现出强烈的战斗传统。

1943年12月2日东江流动剧团成立，这是一个很有代表性的团体。它既要进行对敌战斗和宣传演出，还在连队开展战士文娱活动。该团演出的活报剧和独幕剧《打倒日本仔》、《有枪出枪》、《模范之家》、《劳模李标》、《生面人》、《盲哑恨》以及多幕剧《流寇队长》等，多数是自己创作的。描写东纵和老区广九铁路之西一带人民并肩战斗英雄事迹的五幕话剧《路西一年》，真实感人，于东江纵队成立一周年群众大会演出时，观众达两万人；以减租减息为内容的多幕剧《大地回春》，在戏剧配合宣传方面也发挥了很大的作用。这些剧本，还供给学校、部队和群众团体的其他剧团演出。从1944年夏季之后，大批青年和学生，从事进步演剧工作的“七政大”的大部分同志，都集结到东江纵队，于1945年春由东江流动剧团、“拖拉机”政工队和青年干部训练班，联合举办一次检阅式的演出，展示了人民戏剧的力量，明确了演剧艺术应走群众路线、为工

农兵服务的方向，使根据地的戏剧活动出现了新的面貌。1945年下半年戏剧活动更加活跃，有关领导决定集中艺术人才于7月成立东江纵队鲁迅文艺宣传队。艺宣队的工作服务于当时的军事工作和政权工作，虽然未曾组织具有规模的演出，但他们分成小组，运用群众喜闻乐见的唱龙舟、演活报等艺术形式，做了大量宣传群众和组织群众的工作，受到士兵和老百姓的热烈欢迎。

抗日战争的烽火燃遍祖国各地，广东境内许多地方的抗战戏剧活动也如火如荼地开展起来：

在海南岛，抗日战争前后，琼山、文昌、琼海、海口、儋县、昌江等地的中、小学校，多数都开展了进步的、抗战的话剧活动。1939年日寇侵占海南岛后，在中共琼崖特委、抗日独立总队建立的抗日根据地里，也配合抗日战争的各个阶段，运用活报剧、歌剧、话剧进行宣传演出。如独立总队政治部歌剧团，除自编自演《家乡进行曲》、《模范乡长》、《人兽之间》等话剧外，还经常参加民运、宣传和战斗。

在广东南路，抗日战争开始后，由于得到抗日将领张炎的支持和倡导，广州湾、遂溪、茂名、电白、钦州、北海等地的进步话剧活动都很活跃，话剧团体有学校的、业余的，也有外地来的；演出剧目除了《放下你的鞭子》等活报剧外，还有《日出》、《流寇队长》、《明末遗恨》、《钦差大臣》、《茶花女》等中外名剧。

在潮汕地区，潮安、普宁、揭阳、揭西、惠来等地都成立了话剧社团，运用话剧形式进行抗日救国宣传，除了演出《放下你的鞭子》、《三江好》、《松花江上》等活报剧、短剧之外，还上演《大地回春》、《雾重庆》、《升官图》等长剧。

此外，在梅县、大埔、清远、英德、新会等许多地方，都

普遍通过活报剧、话剧演出去宣传抗日救国。

叙述抗日战争时期的广东话剧活动，应该记下华南人民文学艺术学院的前身——广东省立艺术专科学校戏剧科及其实验剧团活动的一页，新中国成立后，在其中毕业或工作过的人员，许多成为文学艺术、特别是影剧战线的领导骨干力量。广东省立艺术专科学校是由 1939 年 12 月创办的广东省立战时艺术馆演变而成，于 1942 年 5 月正式定名，校内设戏剧、音乐、应用美术三个系，还有师范科和实验剧团，校长是赵如琳。实验剧团的活动时间是 1942 年至 1946 年，团长由赵如琳兼任，办团宗旨是建立“民族的、现实的、新中国的演出体系”，排演过《油漆未干》、《面子问题》、《百胜将军》、《宝塔与牌坊》、《饥火》等三十多个话剧、舞剧和舞蹈作品。这些作品包括中外古今的题材，形式风格多样，注重内容的积极性、艺术的实验性和学术的研究性；通过演出，研究与实践斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系；注重喜剧，有意识地探索喜剧表演艺术的独特风格；力图在舞台美术设计上创新和学术研究方面养成风气。广东省立艺专及其实验剧团，既为抗战时期的戏剧活动作出贡献，也为广东的文艺事业培养了一批优秀人才。

香港从 1937 年“七·七”事变到 1941 年太平洋战争发生，话剧活动在国难当头需救亡图存的潮流推动下，曾有相当蓬勃的发展。当时全港救亡团体约有两百个，演出的剧团超过三百个，他们在学校的礼堂、课室和街头、球场演出抗日救亡的话剧，多数是国内常演的长、短剧，也有港人作家创作的《逃避》、《沉冤》、《谋杀》、《自由神》等独幕剧。1938 年和 1939 年，出现了时代剧团、中华艺术团等较有规模的团体，广东戏剧协会第一剧团也到港演出。与此同时，

唐槐秋带来中国旅行剧团，演出《雷雨》、《日出》、《少奶奶的扇子》等；金山带着中国救亡剧团，来上演《民族万岁》、《台儿庄之春》、《放下你的鞭子》等剧目。1939年春末，香港四十多个戏剧团体联合公演革命历史长剧《黄花岗》，产生了相当大的社会影响。同年厦门儿童剧团到香港巡回公演《神州血债》等剧，推动了当地儿童剧的演出活跃和儿童剧团成立，先后演出《儿童万岁》、《小英雄》等儿童剧。1941年夏末秋初，旅港剧人协会在香港出现，集结了夏衍、司徒慧敏、金山、蓝马等一批知名剧人，在困难的环境下公演了《雾重庆》，在政治上和香港的话剧运动史上，都具有重大的意义。以后又演出过《希特勒的杰作》（原名《马门教授》）、《北京人》，后因香港沦陷而终止活动。此后，虽偶有剧团上演《女店主》、《雷雨》、《夜光杯》等剧，但整个香港话剧剧坛显得相当沉寂。

1938年广州沦陷后，澳门畸形发展成相当兴盛的都市，话剧活动也一度兴旺。先是1941年澳门华侨中学演出《明末遗恨》、《葛嫩娘》，打破了澳门剧坛的沉寂。其后组成的艺联剧团，连续演出《日出》、《茶花女》、《雷雨》、《郑成功》等，由于布景、灯光等舞台技术特别新巧，加之演员演技甚佳，所以收到很好的演出效果。1943年出现澳门中艺话剧团，演出《日出》六天场场满座，还陆续演过《雷雨》、《钦差大臣》等剧。1944年冬组成的澳门中流话剧团，先后演出《金玉满堂》、《孔雀胆》、《愁城记》等，效果也很好。

2. 解放战争时期

1945年8月日本宣布投降，八年抗战取得胜利，中国革命进入解放战争时期。在东江这个革命话剧活动的中心，随着

革命形势的发展，话剧队伍兵分几路，为争取中国革命新的胜利而继续战斗。

东纵鲁迅艺宣队随部队向粤北挺进，同连队的战士一同行军战斗，进行鼓动宣传，还运用各种方式向群众开展宣传发动工作。“双十停战协定”签订后，部分鲁迅艺宣队的成员留在武工队里搞戏剧宣传，他们既是战斗队又是宣传队，经常编演宣传部队纪律、揭露蒋介石内战阴谋、号召群众反对国民党反动派为内容的节目，演出深受群众欢迎。

东纵北撤时，搞戏剧工作的同志也随之转战山东、华北，成立了两广纵队文工团。他们主要通过演出活报剧去为士兵服务、为战争服务。在一首描述他们战斗历程的歌中有这样几句：“四渡黄河、三跨陇海线，战壕火线、一天演出两三遍。济南城边锣鼓响，淮海战役演唱六十天。从火线到后方医院。我们的战线多么长远。”形象地介绍了他们的战斗和工作。他们还在战斗间隙中，为部队演出《血泪仇》、《白毛女》和自己创作的《为谁当兵》等多幕歌剧。

鲁迅艺宣队的部分青年戏剧工作者，到香港组成中原剧艺社。他们起先按职业剧团的正规方法，花费人力财力在剧场演出长剧《朱门怨》，因不适应香港的客观环境而失败。后来把职业剧团转化为业余剧团，一方面在工会、学校、青年团体中推广、辅导话剧活动，另一方面也用业余时间自己进行排戏演出。他们尝试演出说书、唱龙舟、木鱼和民间歌舞，介绍了云南花灯舞《五里亭》和秧歌剧《兄妹开荒》等；也举行过正规的职业演出，如演出《阿Q正传》、《升官图》、《芳草天涯》、《人间地狱》、《双喜临门》和秧歌杂耍大会串等。

日本侵略军撤出香港后，香港的话剧活动逐渐复原和发展，剧坛的重心转移到成年人身上。那时国内的三个话剧剧社

来到香港，即前述的中原剧艺社，集国内各演剧队之大成的建国剧艺社，由剧宣五队和七队组成的中国歌舞剧艺社。三个剧社起初都在剧场演长剧，如“建国”公演《钦差大臣》，“中艺”公演《牛郎织女》，但演出效果都不如理想。当时的香港业余演剧活动颇为蓬勃，学校戏剧、工人戏剧都很活跃；青年戏剧作者也创作了方言歌剧《血溅张家庄》、舞剧《穷孩子》和现实题材的话剧《中了马票》、《香港小姐》等。1947 年 1 月成立了港九戏剧协会，成立期间动员九个剧社、一百零八位戏剧工作者举行三天联合公演，剧目以独幕剧为主。同年 5 月，为了纪念五一国际劳动节和五四国际青年节，又举行了为期三天的联合演出，十个剧目中有半数是自己的创作。同年 7 月，学艺界二十四个团体响应东华三院的赈灾筹款活动，一连两天举办游艺会，节目广及歌、舞、剧三个方面，基本上都是自己创作的。1948 年 5 月，港九最优秀的艺术团体——建国剧艺社、中原剧艺社和中华音乐学院，联合公演了大型歌剧《白毛女》，此举轰动港九的上下层社会。演出场场客满，戏院外面排队买票的人群把戏院围成一个圆圈，有些观众带着行李在戏院门口过夜，甚至有观众从新加坡、澳门赶来看戏。某国领事在一次国际人士的观后座谈会上说，这是他生平所看到的最受感动的歌剧。不少评论家也认为，这是中国自有新歌剧的历史以来，拥有观众最多的一个戏剧。类似《白毛女》的盛大公演，还有《小二黑结婚》和《人间地狱》（据高尔基《夜店》改编），也都产生了很大的影响。1949 年的戏剧节，文化艺术界在金陵酒家举行庆祝大会，由欧阳予倩主持，参加大会的有中原、中艺剧社和其他团体的四百多人，会议号召华南影剧工作者团结组织起来，为建立为人民服务的新艺术而努力。

在省会广州，话剧工作者也在进行着争取民主和自由的斗

争。当时的国民党广东省政府以各种手段监视压制进步的剧团和剧人，订出不合理的法令和苛捐杂税扼杀演剧活动。1946年6月25日，广州市全体话剧人员举行庆祝第八届中华戏剧节时，发动了对国民党广东政府的“抗检”、“抗捐”行动，由出席广东戏剧协会第十次临时会员大会的一百五十余名戏剧工作者，联名发出《为争取演剧自由宣言》。宣言提出：“在全国人民一致迫切的要求和热望之下，政治协商会议开幕了，这次会议，决定了中国的前途和中国人民未来的命运，一个富强民主的新中国将要出现。……可是，今天中国的土地上，还存在着许多无理的专制统治，看不到一点民主的影子，四项诺言并未切实执行，尤其是我们戏剧界更没有活动的自由。……为了使我们能贡献我们的力量于新文化事业，因此，我们提出具体的要求如后：（1）迅即撤销剧本的出版审查及上演审查！（2）迅即废除征收百分之五十的戏剧娱乐捐和一切苛捐杂税！（3）取消限制组织剧团的法令！（4）取消限制经营剧场的法令！（5）保障剧人的人身自由！（6）根绝一切反民主思想的剧作及其上演！（7）严惩附逆剧人！（8）切实执行保障人民的四项诺言！”会后，广州的建国剧艺社、第二方面军政治大队、广州青年剧社等，一连几天举行庆祝第八届中华戏剧节的联合大公演，先后演出《花烛之夜》、《喜临门》、《朱门怨》、《家》、《天国春秋》、《复活》、《十字街头》、《万世师表》等剧目。

1946年春，抗敌演剧五队和七队分别从昆明、曲江集中到广州。同年7月，根据周恩来“相机撤退”的指示，大部分人到了香港，成立中国歌舞剧艺社。首演神话剧《牛郎织女》并未取得成功，决定到南洋去作巡回公演，把新艺术的种子撒到海外侨胞中去。他们通过演出话剧、歌舞、歌剧等多样的艺术形式，配合国内民主运动，开展海外的新兴艺术与青年运

动，再通过工作去发掘整理海外的民间艺术，用以反映侨胞生活。1947 年 1 月起，他们在泰国曼谷公演八十场，以自己创作的《歌舞新年》（由《中国人民悲欢曲》改名）的歌舞晚会开锣，还演过《五里亭》等歌舞节目，但多数是演出话剧剧目，如《重庆二十四小时》、《国家至上》、《草木皆兵》、《寄生虫》等，还有冼星海的歌剧《农村曲》（改名《儿女英雄》）、音乐造型《黄河大合唱》等。后来又续演四十场，节目更加多彩，许多节目配合着国内的革命斗争，如歌曲《五块钱》、《打倒法西斯》，舞蹈《希特勒还在人间》、《马车夫之恋》，秧歌剧《兄妹开荒》、活报剧《祖国十年》、《新唐夜话》等。在公演的同时，他们面向社会，放开手脚到群众中去，为侨胞的学校和社团，在艺术方面进行授课和辅导；还在当地的报刊和社会活动中，宣传戏剧应服务人民的思想，传播新艺术的种子。曼谷一位研究南洋历史的学者，把明朝的郑和下西洋与“中艺”到南洋的巡回演出相比，说“前者带去的是古老的中国的封建文化，后者是更有系统地输送来新中国人民的艺术，并且组织了青年活动”。1947 年 8 月，该剧社离开曼谷奔赴新加坡，在维多利亚堂和“快乐世界”、“大世界”游艺场等处举行公演三个月。同年 12 月，再到马来亚的吉隆坡、槟榔屿等八个城市和市镇，流动演出十个月之久。他们首次演出了自己创作的质量最好的独幕话剧《风雨牛车水》，还上演过自己创作的三场话剧《中马票记》，独幕话剧《OFFCE 内外》、《流浪到南洋》和六幕七场话剧《海外寻夫》，以及南洋土风舞《印尼儿女》、《缅甸情歌》，反映中国人民苦难生活的舞剧《饥饿的人民》。后来剧社折回新加坡，于 1949 年 1 月回到香港。同年 5 月中旬，当中国人民解放军渡过长江并挥师南下之时，中国歌舞剧艺社按照上级党的指示进入东江游击根据地，准备与中原剧艺

社、港九一批青年干部和群众歌咏团体的积极分子，联合组成华南文工团，待广州解放时随军进城。

四、中华人民共和国时期

1949 年 1 月，中国人民解放军进入北平，7 月在北平举行中华全国文学艺术工作者代表大会，会议期间成立了中国戏剧工作者协会（1953 年第二次文代会起改为中国戏剧家协会），这次大会，标志着中国戏剧运动的新的开始。从此开始直至今日，中国话剧经历了几个阶段的大起大落的曲折道路。第一阶段是 1949 年到 1959 年前后，这是话剧空前大发展、也是“左”的倾向逐渐加深的阶段。在党的“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针指引下，产生了大批传世名剧，使 1959 年新中国成立十周年前后的话剧舞台，呈现出空前繁荣的景象。这个阶段，少数民族话剧的出现和成长，中国和外国话剧艺术交流的发展，也是中国话剧取得的突出成就。与此同时，由于指导思想上“左”的偏差，简单地过分地强调话剧为政治服务，也影响产生了一批公式化概念化的作品，使话剧失去了不少观众，以至 60 年代初话剧呈现不景气的征兆。第二阶段是 1962 年至 1965 年，话剧重现生机，但很快受到左倾思潮的扼杀，随着“大写十三年”极左口号的提出，充满希望的话剧创作形势便又黯然消失了。第三阶段是 1966 年 5 月开始的“文化大革命”的十年浩劫。在这十年之中，几乎所有的话剧院团都被迫停止活动，绝大多数优秀的话剧剧作家和艺术家都受到迫害，广大话剧工作者被迫去接受“再教育”或者转业改行，话剧艺术中断了同话剧观众的联系，中外话剧艺术的交流也全部停止，这

是中国话剧有史以来从未有过的衰败时期。第四阶段是1976年10月粉碎“四人帮”后的十年，这是中国话剧起伏发展的十年。70年代末期，一批歌颂无产阶级革命领袖、揭发批判“四人帮”的优秀作品登上话剧舞台，还频频出现以少见的胆识描写现实生活复杂斗争的话剧佳作和引人注目的作品。从1979年至1983年之间，话剧以多样化的主题和题材，多种艺术手法的运用，重新赢得了观众，呈现出新的繁荣趋势；但是艺术直接为政治服务的思想还不同程度地束缚着话剧作家的手脚，因而创作中依然存在着公式化概念化的痕迹，使话剧在与日益多元化的艺术形式的激烈竞争中处于劣势，一些地方的话剧甚至出现了衰落的景象。面对种种困难和问题，为了在改革开放的环境中振兴话剧，话剧工作者从剧本文学和舞台艺术进行了百花齐放式的探索实践和百家争鸣式的讨论问题，形成了80年代中国话剧的重大特点。这个阶段，中国儿童话剧有了新的发展，1982年举行了第一次全国儿童剧汇演；中外话剧交流开创了新局面，中国话剧因出访外国演出而开始走向世界。

1. 1949年至1959年前后

1949年10月14日，中国人民解放军解放广州，由中国歌舞剧艺社、香港中原剧艺社和香港一批文艺青年组成的华南文工团，和前身是华南电影制片厂演员剧团的华南人民剧团，以及广州的其他文艺团体，运用歌舞、话剧等形式，展开了庆祝中华人民共和国成立及配合各项中心工作的文艺宣传活动。话剧方面有1951年华南文联主办的爱国主义话剧展览月，当时的演出剧目有华南人民剧团的《保家卫国进行曲》（包括《人民的意志》、《母亲的心》、《阵地》三个独幕剧）、《美国之

音》（又名《美国人民的呼声》），广州市文工团的《考验》，青年文工团的《民主青年进行曲》，华南人民文艺学院戏剧部的《美国人民的呼声》，执信剧团的《前进，美国的人民》，广州邮电文工团的《不是蝉》，法商文工团的《血火朝鲜》，南方大学文工团的《不拿抢的敌人》，华南联大文工团的《俄罗斯问题》，广州市文化馆业余剧团的《方珍珠》。

1953年7月，根据文化部关于全国文工团进行整编的统一部署，中共中央华南分局宣传部决定成立华南话剧团，其成员大部分来自华南文工团戏剧部、华南人民文艺学院人民剧团和戏剧部（第一届毕业生）、青年文工团和广州市文工团等单位。建团伊始，为了检阅队伍力量，充分调动艺术人员的才能，奠定专业剧团舞台艺术的基础，该团选排了多幕名剧《尤利乌斯·伏契克》。由于该剧紧密配合当时的革命斗争思想教育，有较高的舞台艺术质量，所以连演几十场均满座，剧团在广州的话剧阵地上站稳了脚跟。由于在新中国成立初期受着苏联戏剧模式的影响，华南话剧团也走在争取向剧院化过渡的道路上，此后又排演了《家》、《桃花扇》、《一仆二主》、《大雷雨》、《日出》和儿童剧《灰姑娘》等剧目，先后在省内各地及到上海、杭州各处演出。在演出实践中建立排练制度、剧务制度、角色A、B制上演制度、演出制度、剧目轮换上演制度和剧场管理制度等，学习借鉴斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系和演剧体系，注意培养提高艺术人员的素质，成立艺术委员会研究指导剧团的艺术生产。华南话剧团除了演出中外古今的著名剧作之外，也演出本省剧作家创作的剧本，如1956年演出周国瑾、黄谷柳、符公望编剧的《平凡的创造》（原名《生命的呼唤》），曾参加第一届全国话剧会演，获得多幕剧演出二等奖，导演、舞台美术设计、舞台制作管理和四位演员获得三等奖。

演出何求创作的《新局长到来之前》，该剧于 1956 年获《剧本》月刊 1954 年、1955 年独幕剧征稿评奖一等奖，同年由长春电影制片厂摄制成电影，剧本还译成英文、俄文出版。

华南话剧团成立后，为了适应广东地区方言的特殊情况，也根据剧团成员的历史构成情况，曾于 1956 年分成以普通话和粤语演出的两个队。1957 年 2 月 8 日取消华南话剧团的名称，以原普通话演出队成立广州话剧团（广州市文化局领导），原粤语演出队成立广东话剧团（广东省文化局领导）。

关于是用普通话还是用粤语演出话剧的问题，早在华南话剧团成立之初已产生矛盾，到 1956 年又出现激烈争论，到底是以普通话为主还是以粤语为主，或者是普通话、粤语两者并重？时值全国都在推广普通话，上级决定撤销粤语演出队。1957 年文化部明确表态粤语队不能撤销，才又恢复粤语的演出。粤语演出队的努力方向是逐步建立具有广东地方特点的剧场艺术，使话剧这一艺术形式更有效地为人民服务，坚持上演反映当前人民斗争生活的剧目，坚持到工厂、农村巡回演出，选演的剧目尽可能顾及广东的特点，舞台艺术整体争取做到地方化。他们上演的剧目有《妇女代表》、《幸福》、《海滨激战》，也曾演出司马文森、周围、曾炜、黄向青编剧的配合广东农业合作化运动的《出路》等。

1957 年 9 月中国戏剧家协会广东分会组织广州话剧界开展纪念中国话剧运动五十周年的活动。在广州的地方和军队的专业、业余话剧团体演出了《万水千山》、《保卫和平》、《布格河上的要塞》、《玛申卡》、《怒吼吧，中国》等优秀剧目；广东话剧团、广州话剧团和中国人民解放军战士话剧团联合演出了《南归》、《艳芳酒家》和《三个战友》三出独幕剧。此外，还收集整理了广东话剧运动（包括演出情况、文献资料、人物史

料等）的材料，举办了《话剧史料展览会》。这次盛大的活动，促进了全省话剧工作者的团结前进，使话剧界更好地继承发扬话剧的战斗传统，推动话剧艺术的繁荣发展。

1958年3月1日，广州话剧团与广东话剧团重新合并，称广东话剧团，由广东省文化局领导，原广州话剧团称普通话队，原广东话剧团称粤语队。自从1958年5月中共八届二中全会提出“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”的总路线之后，强调文艺要为宣传“大跃进”、人民公社和总路线三面红旗服务，话剧的创作和演出便更多取材于现实生活的题材。普通话队于1959年至1961年，创作演出了表现水电站建设反对“右倾保守”的《红棉江》，歌颂英德县马口矿山灭火英雄的《木棉花开满天红》，描写渔区人民与自然灾害及“右倾思想”作斗争《丽日青松》等多幕话剧。参加排演的全体人员都鼓足干劲全力以赴，提出“奋战七昼夜誓把英雄事迹搬上舞台”等口号。由于以充满激情的演出表演了英雄人物的感人事迹，使不少观众感动落泪，演出效果很好。粤语队也曾经用了不到十天的时间，创作排演了表现广州西关地区人民整治臭水沟的大型活报剧《西关涌》。此外，两个队还先后上演了《红色风暴》、《东海最前线》、《比翼齐飞》、《甲午海战》、《最后一幕》、《把一切献给党》、《刘介梅》、《全家福》、《七十二家房客》等国内有名的剧目。《全》、《七》两剧的粤语演出引起观众的强烈反响，报章舆论也多数肯定用粤语演话剧是符合实际需要、受到广大观众欢迎的。著名戏剧家曹禺看过《全家福》后说：“方言话剧有广阔的发展前途，而方言话剧演得好，也会提高以普通话演出的话剧水平。”“《全家福》用广州话演话剧非常有意思，我从来没有见过台上台下这么打成一片。剧本好，导、表演好，固然没有问题，但方言这么厉害，

的确是个武器，大可发展。……我主张用方言写，而且就写现代题材，这样更能对人民起直接教育作用。有人认为方言话剧仿佛低一格，这个观念是错误的。有思想，有生活，再加上这么好的语言武器，一定无往而不胜。”广东话剧团的全体人员，带着上述剧目在广州及全省各地巡回公演的同时，受到“大跃进”、“放卫星”的驱动，深入工地、街头、田头演出，有时为一、两位农民演出快板、山歌、演唱等小节目，最多时一天演出过八十三场和一百一十三场（唱几支歌、跳一个舞、说一段相声也算一场）。当时有一位演员曾写诗刻画这种“大放文艺卫星”的情景：“风雨田头八十三（场），红日当头一一三（场），讴歌农民冲天劲，歌唱新歌千百万。唱到雨停风呼啸，唱到红日不落山，唱到农民开怀笑，唱到黄金满田间。”

2. 1962年至1965年

1962年3月2日至26日，文化部和中国剧协在广州召开的全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会，曾以重申“双百”方针和号召尊重艺术规律而鼓舞了广东话剧工作者的创作积极性，使广东的话剧舞台出现了一些比较优秀的作品。1962年9月，中共八届十中全会作出“千万不要忘记阶级斗争”的决定，1963年10月，中共广东省委主要领导人提出“文艺界要投身阶级斗争、反映阶级斗争”的要求，要求一切文艺形式都要为政治服务，为阶级斗争服务，此后广东的话剧活动便紧随着“写现代、演现代，唱现代”这个主攻方向而开展。1962年年底，广东话剧团普通话队排演了谭仪元根据同名小说改编的多幕话剧《红岩》，是时适值加强革命传统教育之际，该剧塑造了为共产主义事业而英勇献身的英雄群像，是鼓舞人民坚持革命的一曲战歌，加上演出的艺术质量比较高，有血有肉的

舞台形象震撼着观众的心灵，这次演出引起社会各界的强烈反响，在广州连演二十多场均告满座。《红岩》是广东话剧团自编自演的第一个比较成功的剧目。他们还配合政治任务编演一些小戏、小节目，下厂下乡演出。当时的中共广东省委第一书记陶铸看过演出后说："话剧能迅速反映现实生活，话剧工作者应该充分发挥它的教育作用。……话剧团不能光演外地的剧本，要组织力量创作一些广东自己的东西。你们要深入生活，要更好地熟悉生活，了解社会主义建设中的新人、新事、新道德、新风尚，并把它反映到舞台上去，教育广大人民群众。"此后他们陆续排演了本省剧作家创作的《牛妹子》、《万年大计》（又名《大树小草》）、《百炼千锤》（原名《一名当先万马飞》）等大型话剧和大型活报剧《钢铁战士麦贤得》等。《百》剧于 1965 年参加中南五省戏剧观摩演出，该剧主人公崔子刚的形象塑造相当成功，得到了观众的赞扬。广东话剧团的粤语队也在创作演出广东剧作家的作品方面做出了成绩。他们于 1963 年演出梁励夫、马家烈根据吴有恒的长篇小说《山乡风云录》改编的《山乡恩仇记》，该剧表现广东山区游击队发动群众攻克敌人顽固堡垒桃园堡的斗争，由于情节曲折动人，人物性格鲜明，具有较强的思想性战斗性，连演近百场场场满座。1964 年他们又排演了张碧夫根据于逢的同名小说改编的长剧《金沙洲》（先后易名《珠江春晓》、《珠江风雷》），该剧反映 1956 年农业合作化高潮中发生在珠江三角洲经济作物区的尖锐复杂的斗争，剧团曾到农村深入生活，开门排戏，拜农民为师，边排边改。演出之后陶铸赞扬"戏里面反映的农村生活真实可信"，演员深入生活有成绩，广东方言语汇的运用也很贴切。《南方日报》、《羊城晚报》都以整版文章，介绍创作经验和肯定创作成就。《珠江风雷》经过进一步修改提高，于

10月到北京多个剧场和中南海、人民大会堂演出，党和国家、军队的许多领导人都出席观看。周恩来总理看后上台祝贺说："你们演得好，生活气息很浓。"并称许演员全体经常下农村做得好。在中国戏剧家协会举行的座谈会上，与会者盛赞剧中女主人公梁甜这个人物真实，质朴、感人，写得好演得也好；整个戏富有生活气息，使人确信这就是广东珠江三角洲的农村生活。在这个阶段，为了"让革命现代戏迅速地全部地占领舞台"，广东话剧团的两个队还公演了《霓虹灯下的哨兵》、《年青的一代》、《千万不要忘记》、《夺印》、《迎春花》等当时国内流行的剧目，不少剧目的演出场次都超过百场以上。

从50年代到60年代中期，中国人民解放军广州军区政治部战士话剧团在广东地区的话剧活动中发挥了重要作用。该团前身是1930年成立的战士剧社和烽火剧社，后经几度改名，1952年组成中南军区文工团，1955年与西南军区话剧团部分人员合并，正式被命名为现名。剧团成立以来，继承和发扬部队文艺工作的战斗传统，重视深入部队生活，积极为部队演出。在50至60年代，剧团创作和演出了《南海战歌》、《保卫和平》、《红缨歌》、《南海长城》、《英雄工兵》、《带兵的人》、《南海怒涛》等多幕话剧。剧团首演影响较大的剧目有：宋之的创作的《保卫和平》，曾获1956年第一届全国话剧会演演出一等奖；赵寰创作的《南海长城》，演出近四百场，全国曾有三十多个省市话剧团排演，此剧获文化部1964年全国优秀剧本奖。

早在1957年，汕头市就把业余的汕头市人民剧社转为专业剧团，正式成立汕头市话剧团，主要以潮州话演出话剧。他们搬演了国内有名的剧作《雷雨》、《北京人》、《红缨歌》、《七十二家房客》、《霓虹灯下的哨兵》、《年青的一代》、《非洲战

鼓》等，还演出过该团根据王杏元的长篇小说《绿竹村风云》改编的大型同名话剧。

在1958年包括文艺事业在内的各个方面“大跃进”的形势推动下，广东省文化局决定于1959年6月6日成立广东戏剧学校，自力更生去培养话剧人才，从广东话剧团抽调部分领导、导演和演员组成教学班子，于1959年、1960年分两期共招生七十人。学校是两年制（后改三年）的中等专业学校，教学目的是培养有社会主义觉悟、有共产主义道德品质的又红又专的话剧演员，教育方针是教育为无产阶级政治服务，教育与劳动生产相结合。1962年9月4日，广东戏剧学校停办，但三年来还是培养了一些可以造就的话剧人才。

1963年，以广东戏剧学校全体师生为班底，扩充编制成立羊城话剧团，由广州市文化局领导。剧团第一次排练的是自己根据长篇小说《红岩》改编的《江姐》，但只作内部演出。后来以普通话演出《雷锋》、《南方来信》，用广州话演出《南海长城》、《赤道战鼓》等，还曾分成两个队以两种语言演出《年青的一代》，无论社会效益还是经济效益都很不错。但是1964年的“四清”运动却打乱了这个建立不久的剧团的工作秩序。剧团曾经邀请北京人民艺术剧院著名导演焦菊隐南来执导工业题材话剧《一家人》，焦菊隐在排戏过程中对演员表演和演出工作的启导，给剧团的同志提供了很好的学习机会。

1964年还成立了两个地区级的话剧团。成立于年初的佛山地区话剧团，是拥有四十五个国家编制的专业话剧团，建团伊始就着手打好艺术基础，深入农村边练功边学习边进行演出实践。他们采取以老带新的办法，从严从高地去培训人才；在演出实践中坚持话剧为主，也培养一专多能，开始多演短剧，条件具备后上演了《焦裕禄》、《麦贤德》等大戏；选择剧目既

上演别人的优秀作品，也选演本团创作的剧目。成立于春夏之间的肇庆地区话剧团，建团宗旨是面向农村，以演粤语话剧为主，适当兼演小型多样的节目，人员精简，装备轻便，以利于深入农村巡回演出。剧团成立之后便到农村体验生活、专业集训和实验演出，于 1965 年春节前后上演了《医生的职责》、《朝阳》两出大型话剧，为以后的专业化发展打下了基础。

3. 1966 年至 1976 年

1966 年中共中央发布“五·一六”通知后，文化大革命在全国范围内开展。从此开始的十年，广东全省的话剧剧团领导被打倒，业务骨干被批斗，全体人员被下放“五·七”干校劳动，所有话剧团体已经解体。在“生在茶山（干校所在地），死在茶山，埋在茶山”的极左口号的压制下，话剧被“四人帮”扼杀成“死了的话剧”。直至 1969 年年初，省革委会政工组文艺办公室才宣布成立全省惟一的专业话剧“新队伍”——广东话剧团。该团由原广东话剧团、珠影演员剧团、羊城话剧团各抽小部分人员，加上分配来的戏剧学院毕业生组成，陆续编演符合文化大革命的指导思想的《还我珍宝岛》、《进仓之前》、《铁臂》、《铁兵》等活报剧、独幕剧和大型话剧《南方油城》。后来创作的《来参观的人》、《槟榔山下》、《渔家新歌》，连同《进仓之前》四个独幕剧，曾在广州公演及到省内一些地方巡回演出一百多场。观众特别喜爱《来参观的人》，因为这是一出有一定生活基础、能表现炼钢工人精神风貌、具备喜剧风格特点、导表演的体裁感较强的独幕剧，曾赴京、津、沪、浙、桂等十多个省、市、自治区演出，并由多家刊物、出版社多次发表和出版。1973 年开始用粤语方言演出《诚婶》、《小保管上任》、《永不停摆》等独幕剧。1974 年后公演了从外省

移植的大型话剧《边疆新苗》、《风华正茂》、《山村新人》、《万水千山》等。如果说，前述多数独幕剧的创作，还只是无奈地体现当时上级指示必须表现“无产阶级反对资产阶级的思想斗争”的“试验创作”的话，那么，1975年随着江青反革命集团加紧实施篡党夺权、大搞阴谋文艺的步伐，广东话剧创作迫于恶劣的形势，也有部分作品表现所谓“无产阶级专政下的继续革命”、“同党内走资本主义道路当权派斗争”的内容，如《航线》、《疾风劲草》、《风雷激》等。

1975年广州市文化局决定组建广州话剧团，除了调回原羊城话剧团部分人员之外，还从外地外单位调进一些有经验的艺术人才，并招收话剧学员进行培训。汕头、佛山、肇庆三个话剧团，在文化大革命中或称文工团，或改组为文艺宣传队、歌舞剧队，主要以小型多样的文艺形式，宣传文化大革命各个阶段的中心任务，当中也编演出《师傅》、《挂牌》、《良种》等在当时产生一定影响的独幕剧。

4. 1977年至1987年

1977年至1987年的十年之间，广东话剧前进在曲折起伏的发展道路上，创作有热有冷，演出由兴旺而清淡，观众日趋减少，其间虽有振兴话剧的议论，探索话剧的实践，剧团体制改革的推行，等等，但话剧活动总的情况仍是处于不景气之中。

1977年至1983年之间，人民群众对“八亿人民八个样板戏”的强烈不满而激发出来的看戏热情，直接推动了话剧演出的兴旺。歌颂无产阶级革命领袖的《万水千山》、《八一风暴》，揭发批判“四人帮”的《枫叶红了的时候》、《丹心谱》、《于无声处》，以及多姿多彩的《泪血樱花》、《救救她》、《出租的新

娘》、《阿混新传》、《七十二家房客》等优秀话剧作品，演出场次都达到七十、八十场以至一百多场，并且经常满座，深受观众欢迎。

江青反革命集团的垮台，也激发了话剧工作者的创作积极性，他们奋发精神创作出一批优秀的和比较好的作品。广州军区战士话剧团擅长创作演出部队戏和革命历史题材戏，1978年后剧团进入创作演出的繁荣时期，先后编演了《秋收霹雳》、《神州风雷》、《欧阳海》、《北上》、《祖国屏峰》、《蓝蓝翡翠岛》、《马克思流亡伦敦》、《风从南国来》等作品。赵寰、金敬迈等创作的《神州风雷》，获得中华人民共和国建国三十周年献礼文艺演出一等奖；李伯钊、王树元、李滨、杨绍明等创作的《北上》，获得文化部、中国戏剧家协会1980—1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖；《祖国屏峰》获得首届中国人民解放军文艺奖。广东话剧团创作演出的由谭仪元、许宏盛执笔的《广州惊雷》，是为隆重纪念广州起义五十周年，缅怀老一辈无产阶级革命家的英雄业迹而编演的，情节真实生动，形象鲜明感人，具有地方特色，因而获得了1979至1981年广东省的戏剧调演和专业戏剧作品评奖一等奖。由高竑、董智勇、周庆正创作，反映铁道部门肃清“四人帮”散布的无政府主义流毒，开展社会主义劳动竞赛的八场喜剧《春暖人心》，获得中华人民共和国建国三十周年献礼文艺演出三等奖。表现第一次国内革命战争时期红军教育转化国民党军队俘虏的《小红军与大俘虏》，获得首届全国儿童剧观摩会演（南方片）的优秀演出奖和创作奖。此外，《恨海奇光》、《过江龙》、《里里外外》、《银光倩影》、《港九传奇》等，也获得省、市的各种奖励。广州话剧团从1977年到1984年一共排演了三十多个剧目，其中有三分之一是由本团或本地区作者创作的作品。陈

风、闻风创作的《三渡太平洋》，获得广东省戏剧调演一等奖；林骥创作的《十字街三重奏》，获得广东省首届艺术节二等奖；闻风、余伯焜、陈天泽创作的《海峡情泪》，获得广东省戏剧调演二等奖；欧伟雄、杨苗青、姚柱林创作的《南方的风》，除在省的汇演中受到嘉奖之外，还前往北京演出。此外，他们的创作剧目如《羊城曙光》、《拣婿择媳》、《弯弯人生路》，改编剧目《三家巷》、《基度山恩仇记》、《魂断蓝桥》等上演后，也都受到观众的热烈欢迎。佛山话剧团创作演出的《三对恋人》、《水乡欢歌》、《玩具交响曲》，肇庆地区话剧团创作演出的《西江涛》，汕头市话剧团创作演出的《戴十字架的姑娘》等，也都分别在省的评奖中获奖或在群众中产生较大的反响。

1981 年至 1983 年之间，艺术直接为政治服务的思想仍时而左右着话剧队伍的创作思想，话剧整体艺术水平的提高跟不上观众审美需求的发展变化，在日益多元的文艺娱乐品种的激烈竞争中，话剧明显地处于劣势，观众锐减，演出滑坡，话剧界内外都有人发出“话剧危机”的呼喊。但是话剧界的有志之士也认为：“只要是好戏，就有群众喜欢看，今天少人看，也许明天就多人看，关键是创作出群众喜欢的优秀话剧作品。”广大话剧工作者团结一致，焕发精神，为振兴话剧而展开探索创新，体制改革一系列重大举措。

1984 年初，广东话剧团改建为广东话剧院，下属实验剧团、喜剧团和儿童剧团。实验剧团以演出现代题材剧目为主，有选择地介绍中外古今的优秀剧目和各种流派的代表性作品，致力探索和创新，为话剧的现代化和民族化而进行实验性演出。喜剧团拥有一批喜剧艺术造诣较深的演员，长期从事通俗喜剧和相声艺术的演出实践，致力于喜剧艺术的探索创新。儿童剧团专为儿童和青少年服务，大力培养新一代话剧观众和接

班人。从1984年至1989年初，三个团共排演十五台大型话剧和五台独幕话剧，演出近千场，观众达五十多万人次。既以话剧创作演出为主，又广开艺术生产门路，如参加电影、电视的拍摄、配音译制工作，利用舞美人才优势为社会各界作有偿服务等。剧院成立的头一年，就由实验剧团排演了林骥创作的反映特区建设者在现代化建设中开拓进取精神的六场话剧《特区人》，和莎士比亚的著名悲剧《奥赛罗》；由儿童剧团排演了日本大型童话剧《神镐》。这三台剧目参加了广东省首届艺术节的演出，均获得一致的好评，《特区人》获得艺术节优秀剧目演出奖和广东地方题材戏剧评奖重奖。1984年12月至1985年1月，剧院以这三台剧目赴北京共演出三十八场，观众达五万两千多人次。首都戏剧界有人评论："广东话剧院的演出，犹如一阵春风，给首都舞台带来了一股清新的气息，使人感到特区的生活节奏。在话剧处于不景气的情况下，一个剧院同时选排了几台不同题材、不同风格的剧目，显示了他们改革的成果和胆识，同时对首都的话剧界也是一次冲击。"北京的《人民日报》等报刊也都登载文章加以赞扬。有中央领导人看了《特区人》后说："广东几个改革的戏我都看了，你们这个写得最好，演得最好，形式新颖，语言生动自然。""广东的剧团就应该反映特区的生活，到处去演，到全国去演。"中国莎士比亚研究中心负责人孙家琇评价《奥赛罗》的演出说："你们为在中国打开莎士比亚戏剧的局面作出了努力，你们是有功劳的，你们的演出将载入莎士比亚戏剧在中国的史册。"北京儿童戏剧方面的专家也赞扬《神镐》演出各方面都比较完整，洋溢着浓郁的儿童情趣，是一次成功的儿童剧演出。1985年广东话剧院喜剧团带了《七十二家房客》、《望子成龙》、《三姐妹》和一台喜剧、相声综合晚会前往香港和澳门演出，这是新

中国成立后广东省第一个赴港、澳地区演出的专业话剧团体。广大观众都为《七》剧生动的剧情所吸引，被演员精湛、朴实的表演所感动，场场满座。两地的文艺界和报刊电台电视台，都对这次演出纷纷给以好评。1986年，实验剧团排演了许宏盛改编创作的反映工业战线改革的大型话剧《急流》，参加广东省第二届艺术节和中国艺术节（中南片）的演出，均获得专家、企业家和观众的较高评价，这个戏荣获省艺术节的编剧、演出、导演、舞美设计、主要演员的一等奖。1988年举办了广东话剧院首届戏剧小品大奖赛，从五十多个参赛的戏剧小品中，选出了比较优秀的《送礼》、《眼睛》等作品。为了迎接话剧受到的挑战和冲击，广东话剧院进行了一些新的探索和努力。如学习演出北京人民艺术剧院的无场次话剧《绝对信号》，通过小剧场话剧的演出，密切演员与观众的交流，并且尝试以剧组为独立经济核算单位的管理方式。在舞厅演出《爱情·迪士科》，打破演员和观众之间的第四堵墙，使观众完全投入和参与到演剧中来，演出儿童剧《大森林里的小故事》时，因地制宜地在操场、草坪演出，全剧由几个不相连的故事通过歌舞和讲故事连缀而成，还穿插了杂技、魔术和有奖问答。演出粤语喜剧《寻找男子汉》时，特别着力于地方化和方言化，还尝试加进歌舞和健美操。在这个阶段，广东话剧院与广东对外文化交流中心联合邀请香港话剧团来穗演出粤语话剧《不可儿戏》，彼此进行交流座谈；还先后同澳大利亚、捷克斯洛伐克的戏剧家进行学术交流，邀请澳门文化学会戏剧培训部访穗演出团来广州演出。

广州话剧团自1984年后，对各方面的工作进行了改革探索。在民主管理方面，进行民主选举团长并实行团长负责制，形成由演职员代表大会、团长、党支部构成的民主管理体制。

在业务生产方面，剧团始终把排练演出的工作作为剧团的首要任务和中心工作，力争做到每年一计，每年一戏，论量求质，加强管理。具体的做法是在剧目的创作演出上以我为主，争取外援。几年来推出了得到观众和同行肯定的一些质量较高的作品，如欧伟雄等创作的《南方的风》，王伟波改编的《搭错车》，许雁创作的《裂变》和全团人员创作的《小品比赛晚会》等。这既提高了剧目的演出质量，也使业务人员开阔视野，提高了业务素质。在搞好剧目创作演出的同时，还鼓励业务人员走出去观摩学习和参加电影电视的拍摄配音以及其他形式的艺术实践。剧团还于 1987 年实行艺术总监制度，以之维系剧团业务人员，统帅剧团艺术生产和指挥剧团业务建设。在制度建设方面，先后建立了演职员代表会工作条例、团长工作条例、岗位责任制、人员外借制度、考勤制度、人员聘用合约、专业技术职称聘用合约等。

佛山话剧团除了编演《糊涂爹娘》、《玩具交响曲》等大型粤语话剧之外，还创作录播一百五十八集《万花筒》和农村故事的电视连续剧，下乡下厂演出其中的一些小戏也场场满座。汕头市话剧团面临“不景气”的严峻挑战，演出了《把所有的窗户照亮》、《奇异的婚配》、《夏雨来》等乡土化的通俗喜剧，平均每年演出二百五十多场。

新中国成立后，广东全省各地的业余话剧团体，对于推动话剧活动的开展发挥了重要的作用。如广州市青年文化宫于 1955 年组织成立的广州青年业余话剧团，至今仍以自己有声有色的创作演出，活跃和丰富着青年人的文化生活。剧团的成员，是在校中学生，中小学教师，机关、工厂、企业的干部职工和社会青年。建团以来排演了一大批国内外著名的话剧作品，还上演过许多本团创作的独幕剧，如近期创作的《急诊》、

《相亲记》、《议价女》、《剑花姑娘》等，也上演了自己改编演出的大型话剧《人命冻过水》、《虾球传》、《四季飘香》、《七十二家房客后传》等。这个剧团几十年来茁壮成长，为广东文艺事业输送了一批优秀骨干和表演人才。

广东各所大专院校里的校园话剧活动也开展得蓬蓬勃勃。1984年成立的中山大学话剧团，经常通过组织全校文艺骨干排演小品、短剧等，帮助学生“提高艺术修养，净化精神世界，丰富人生体验”。他们于1985年参加广州市大中学校话剧花会演出的大型现代组合剧《校园小景》，在大学生和文艺界中引起强烈的反响和广泛的共鸣，获得了花会的优秀节目、最佳编剧和集体表演奖等奖项。1986年中山大学中文系成立话剧队，于此之前该系学生已演出过《生命、自由和爱情》、《没上锁的箱子》、《接车》等话剧；年底，他们排演了自己编导的现代组合剧《爱的变奏》，尝试把王蒙、刘索拉、冯骥才等所写的当代文学作品的精彩片断，按初恋、热恋、纠葛、矛盾冲突组合成剧，展示一条曲折的爱的旅程，演出后得到了同学和学校领导的好评。1987年夏，中文系举办话剧竞演活动，短剧《飘逝的歌声》、《夹缝中人》和哑剧《唉！这个晚上》等得到同学们的好评；同年编演的荒诞小品《女雕塑家和她的模特儿们》，得到诸多艺术前辈的赞赏。1988年元旦演出的《现代寓言》，以其探索性和新奇色彩使观众受到强烈的感染和震动。元旦过后他们到广东话剧院演出了由《女》、《现》和《唉》三个节目组成的“话剧小品专场”。在有话剧界、评论界、新闻界二百多人参加的座谈会上，有人称这次演出是一次值得欢迎的“冲击波”，认为“这是学生们给目前有些凝滞的话剧舞台吹进一股清新空气，它当会促进专业戏剧工作者们广开思路，努力创新，在可畏的后生们的推动下，闯出一个新的繁荣的剧

坛新貌来”。是年3月，在中国戏剧家协会于广州举行的全国话剧改革题材新剧本研讨会期间，他们演出了大型话剧《行星启事》。此剧主题宏大，上下五千年，纵横宇宙间，主要表现一群城市地下管道工的生活、爱情和他们的喜怒哀乐，也对人类的历史、尊严和生死存亡作了深沉的思考，作者希望每个人都成为自己的太阳。全剧充满大学生的青春的活力、真诚与激情，尾场的“烛光舞”，以烛光和造型构成一幅幅“星光”图案，烘托“管道工星座”的升华，产生了强烈的舞台效果。不少观剧者热泪盈眶，感慨系之。话剧界有人认为，中国话剧的历史与大学生的演剧历史密不可分，《行星启事》的演出，是大学生话剧运动进行曲的一个新的重要的乐章，探讨、把握中国话剧的走向和出路，必须关注大学这块热土。4月间，中山大学中文系话剧队应中国戏剧文学学会的邀请，带《行星启事》和“小品专场”两台晚会，在首都的剧场和大学礼堂演出五场，北京的文艺界、新闻界以及话剧老前辈都给予很高的评价，《人民日报》、《文艺报》等发表了赞扬文章。广州新闻界以《“地火”在运行》为题，赞美中山大学的校园话剧活动，把中山大学比喻为一块振兴话剧艺术的青春热土。

前身是中山医学院的中山医科大学，早在1955年便开展了校园话剧活动，在那一年的学校第二届文艺观摩汇演中，大学生演出了讽刺短剧《不劳动不得食》，在以后的各次文艺晚会，都有丰富多彩的话剧演出。80年代之前，主要演出配合政治形势教育的作品，1980年之后，大学生渴求在艺术中寻找真善美，领悟人生的真谛，提高自己的艺术素养，于是成立了中山医科大学话剧团。他们在话剧工作者的辅导帮助下，曾经排演名著《雷雨》、《威尼斯商人》等的片断和《艺术家》等作品，也经常创作演出反映学校生活的作品。1985年自编自

导自演的四幕话剧《南方故乡吹来的风》，表现了大学生对理想、事业、爱情的看法以及力求在社会找到新的支点的观念，作品合情合情，有血有肉，表演真挚，舞台布景简练清新，参加广州市大中学校话剧花会演出，获得创作一等奖和优秀表演奖，并得到文教部门领导和话剧界前辈的好评和鼓励，这更大大鼓舞了该校话剧活动的开展。

试谈粤剧的传统及其继承、发展问题

自从我们有了“百花齐放、推陈出新”的方针，祖国的戏曲事业即获得了前所未有的辉煌成就。社会主义的新戏曲是从批判地继承传统中发展起来的。毛主席早就指示我们：“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来”。不少经过运用马克思列宁主义、毛泽东思想来整理过的戏曲遗产，已经成为社会主义新文化的重要组成部分。经验证明，要发展社会主义的新戏曲，就得批判地继承遗产；要批判地继承遗产，首先要对它进行研究和分析。只有这样，我们才能逐步认识悠久的戏曲传统，哪些是封建性的糟粕，哪些是民主性的精华。也只有逐步认识了它，才能较好地掌握它的规律，进而在传统基础上有效地进行革新创造。

粤剧和它的兄弟剧种一样，是源远流长，有着非常丰富的传统。它早受弋阳腔、梆子腔、徽调、汉调的滋养，它的基本曲调是梆子、二黄，后期更吸收了当地民歌小调，是我国的大

剧种之一。至于具体来说，它的传统有什么东西，它的特点是什么东西？要吸收或剔除的又是什么等等，常常有各种不同的看法，因此每每会影响到它的改革工作。毛主席教导我们："要解决问题，还须作系统的周密的调查工作和研究工作，这就是分析的过程。提出问题也要用分析，不然，对着模糊杂乱的一大堆事物的现象，你就不能知道问题即矛盾的所在。"对于粤剧问题的探索，旧时代的麦啸霞先生曾经做过不少工作，但他的观点有很大的局限性，只能提供给我们一些参考资料；解放后欧阳予倩同志写过专文《试谈粤剧》，为我们研究、分析粤剧开拓了一条新路。他们的努力都是值得敬佩的。我们水平有限，知识浅薄，在这篇短文里只能补充一些材料，并提出我们的看法。这些肤浅的见解只能够说是向同志们汇报我们的学习心得而已。

一

对于粤剧的形成、发展和它的特点，我们想提出下面的看法。

从本地班组成到李文茂响应太平天国革命运动时期，是第一阶段。在这阶段里，粤剧已经形成一种独立的具有自己特色的地方戏曲。从太平天国失败到清朝末年，这个时期包括粤剧在遭受太平天国失败的打击后恢复了活动，取得了发展以至清末的改良新戏出现，是第二阶段。从清末、民初到大革命濒于失败时期，是第三阶段。在这阶段里，粤剧进行过好些改良工作，但是商业化倾向已渐露。大革命失败后到解放前夕，即解放前二十多年间，这是粤剧变化最急剧的时期，是第四阶段。

至于解放后粤剧在党领导下有了明确的改革方针，工作取得了史无前例的成绩，在本文里就不作为一个阶段来加以论列了。

独立的粤剧是什么时候形成的呢？我们的看法觉得应比欧阳予倩同志所说的要早得多。元明时代，广东就有百戏、杂剧的活动。在明代中叶，余姚、海盐、昆山、弋阳四大声腔兴起之后，昆、弋足迹已遍及岭南。这些，当然还不是粤剧。迄清代雍正年间，我们可以说具有自己特色的本地班已在活动。在录天先生的《粤游纪程》里（有雍正十一年李元龙序文），说到当时粤地戏曲除昆腔外，俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈，凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场。所谓广腔，我们认为是高腔的广东化。乾隆初年，王植著文说过，在新会常闻锣鼓喧闹，城外河下，日有戏船，曾出令严禁。可见那时红船班（本地班）活动已很频繁。光绪甲申年俞洵庆著《荷廊笔记》云及嘉庆末年有广东鹾商家蓄雏伶，延吴中曲师教授，工昆曲杂剧，名外江班。《荷廊笔记》跟着写道："而距今已六十余年，何戡老去，笛板飘零……"可见紧接嘉庆末年之后，就是由粤伶所教的本地班大行其道，他们工乱弹、秦腔及角觗之戏（即二黄、梆子等腔及武戏），那时很少盛大的外江班活动，相反，本地班在这期间（至迟在道光初年）则开始了富有独特色彩的演出。这个时期直至光绪年间的本地班演出情况是怎样的呢？《荷廊笔记》，有详尽的描述：

"……是以整本（正本）情事，观者咸可默揣。如开场首出，必系藩酋入寇，边将鏖兵。继则议国事于大庭，党分牛李；设阴谋于私第，迹类操温。衅端每起于红颜，逆状胥呈于蓝面。拔剑喧争于殿上，汉家之朝礼全无；带甲大索于宫中，秦国之奸人斯得。

若此者几如印板文字矣！其中段下节，则奇怪杂出，凑合不伦。如英布为盗以封王，吴起杀妻以求将。两军交战，巾帼能当一队之师；歧路相援，匹夫定有万人之敌。摹男女之情好，冶容曲尽衾裯；状草野之遭逢，布衣即登卿相。若此者亦为题中必有之义。虽间出新意，别构佳篇，仍不外此数端。”

“……故本地班之戏，最足坏人心术。而粤东之多盗，亦半由于是。咸丰同治年间，屡经有司张示申禁。乃官府之功令虽严，而优孟之衣冠如故。”

观此，我们知道所谓排场正本戏（艺人改编、创作的提纲戏）已经开了端。这些戏不仅场口紧凑，武打精彩，更重要的是它们具有反抗“藩酋”入侵的内容，动员群众反对迫害的力量及泼辣粗犷的艺术形式，使统治阶级不能不屡申禁令，封建文人不能不摇头叹息。如果说俞洵庆所指的本地班活动情况包括的时间很长，那么我们还可以找到在鸦片战争期间已有用现实题材编成戏目的记载（见《鸦片战争资料》Ⅲ321页）。又道光二十二年杨掌生所作《梦华琐簿》称“本地班但工技击，以人为戏，所演故事，类多不可究诘。言既无文，事尤不经。又每日炮竹烟火，埃尘障天，城市比屋，回禄可虞。宰官视民如伤，久申厉禁，故仅许赴乡村搬演，鸣金吹角，目眩耳聋”。在李文茂时期（他的起义时间为咸丰四年），粤剧行当已有工花面、小武、武生、六分、五军虎……等分别，著名剧目有《王彦章撑渡》、《芦花荡》等。由此我们可以肯定：在李文茂时期，甚至在嘉庆末年至迟在道光初年粤剧已经成为具有独特色彩的以梆黄为主的广东地方大戏。它在民族斗争、阶级斗争中成长起来，历经艰苦坎坷，培养成紧密联系群众、不受官府

豢养的豪迈性格。

现在说到第二阶段。太平天国失败，粤剧被禁，剧团挂上京班招牌，或和京班同台演出，借图一饱。这样，剧目自然引起一些变化。到同治七年左右逐渐解禁，解禁初期，多演出头戏（折子），亦称粤调文静戏。这些剧目和汉剧、京剧差不多，至今我们还可以找到印行于同治六年的《寒宫取笑》（普天乐班本）。广东人爱看整本戏，所以慢慢又恢复演出正本。欧阳予倩同志所列举的“大排场十八本”，考其剧目，实是粤剧解禁后与例戏、大腔戏、开套（武剧）同台演出的出头戏（名演员首本，多属唱工戏）；而光绪十五年八和会馆成立后的剧目，已多流行整本，亦即大排场戏。自然，出头戏可与正本戏并行，而几个出头戏合起来或把出头戏引伸之也可敷衍成为正本。所谓“大排场十八本”者，剧名可与出头戏一样，但它们应是正本戏，是由许多排场结构而成，那时候的演出又正是过去流行正本戏的延续。比方最近我们向老艺人纪录十八本中的《薛平贵》，就有三十一场；《沙陀国借兵》有十四场，其中包括三个出头《石鬼仔出世》、《借兵》、《王彦章撑渡》。“大排场十八本”中的《斩二王》，实际由《斩郑恩》改成，里面人物姓名也变了，它也是正本戏，显然和解禁初期的粤调文静戏不同了。在这些戏里，其中的折子是较工整的，而头尾的排场则动作紧凑，武打精彩，全是落乡班特色，深受群众的欢迎。在这一阶段里，以历史故事为题材的传统戏也很多，它们有的长达几十本、一百本。这些都是排场提纲戏，具有广东正本戏的艺术特色。至于出头戏虽与别的剧种大致相近，但仍保有不同的色彩。如《寒宫取笑》即京剧《二进宫》，但粤剧对李妃采取讽刺态度，主题比较鲜明，是一出相当精彩的讽刺喜剧。有些出头戏在官话唱白当中，偶尔插进一两句方言，使得全剧生

色，这也是一个特点。总之，这个时期的出头戏、正本戏还有不少保留下来，不若第一阶段剧目由于经过清朝统治者的摧残而致难于寻找。这个时期，舞台上人才辈出，在艺术上达到很高的水平；我们挖掘传统时，必须十分重视。在光绪中叶以后，文人戏又逐渐产生，这种剧目的词句从粗犷变得文雅，如《黛玉葬花》、《小青吊影》、《琵琶行》、《王大儒供状》（具有说唱文学特色，在叹五更中唱出历史帝皇事迹，有灌输历史知识的作用）都是比较著名的。但无论怎样，这些戏一经艺人搬上舞台，就添上许多生活气息，关目也显得生动起来。综合上述。在这个阶段里，正本戏、出头戏、文人戏都曾各以其绚烂的色彩登上舞台。我们加以挖掘、整理，定可大大丰富我们的上演剧目。

这里，应该谈谈辛亥革命前后的改良新戏了。辛亥革命对于中国戏曲的发展有着相当大的影响，虽然辛亥革命以失败告终，但是在这次资产阶级旧民主主义革命的影响下，却使中国戏曲（特别是粤剧）出现了一个改良新戏的局面。那时候一些资产阶级革命家向西方寻求救国救民的道理，把一套资产阶级民主革命的主张拿回中国传播，这些宣传在人民群众中产生了一定的影响。粤剧演员不少同孙中山先生有过接触，其中有些参加了同盟会，经常义演募捐，支持革命事业。在 1911 年前后，不少艺人参加了辛亥革命的武装斗争。报馆记者、教师、受过新学教育的学生、革命活动家、店员、工人、流氓无产者所组织的志士班利用粤剧形式，渗入话剧因素，演出改良新戏，宣传革命思想，逐步涌进粤剧队伍，慢慢和“旧戏行”合流，使粤剧受到更多的新思潮影响，促使在内容、形式上都引起相应的改良和变化。1904 年至 1905 年间，程子仪与兴中会会员陈少白、李纪堂等商议成立学校，后得粤中商人资助，组

织了天演公司，然后设立戏剧学校，定名为采南歌班，演出剧目有《地府革命》、《黄帝征蚩尤》、《六国朝宗》、《文天祥殉国》等，宣传爱国主义及民主革命思想。后该班解散，不少演员参加了粤剧界成为名演员。另黄鲁逸组织优天影社，也演出了不少好戏。至五四运动前后，有木铎剧社的活动，它的创办人就是话剧中人，他们改编了很多外国戏来演唱。改良新戏可以分作两类，一类是政治性的，如《温生才炸孚琦》、《秋瑾》、《安重根刺伊藤侯》；一类是现实性的，如《戒洋烟》、《虐婢报》。他们也运用历史题材，但往往是讽喻时局，充满了旧民主主义革命的时代色彩。志士班在辛亥革命时期不下十多二十班，对宣传革命起了很大的影响。毛主席说："我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品的时候的借鉴。"改良新戏直到马师曾手里还可以看到它的余绪，比方《大乡里》就是一个对旧社会刻画入微的剧目。这些，我们认为是可以借鉴的，改良新戏对进一步创造现代生活的演出形式具有很大的参考价值。我们今天的方言话剧也可以把这些戏改编，它们经过整理后将会成为很不错的剧目。后来粤剧走向商业化时期，改良新戏进入了大城市的百货公司天台演出，成为一种被人诟病的东西，就逐渐得不到人民的喜爱了。

正如上述，改良新戏在内容上是有其一定的进步意义的，但不能说它们就没有思想局限了。比方《温生才炸孚琦》一剧，作者对孚琦的家属流露出一种同情，他对统治阶级的认识是很不彻底的。又如《虐婢报》的婢女于残酷的女主人破落之后竟想收留她，这是一种调和的想法，显然也是不对的。至于在艺术上，由于我国资产阶级在文化上比政治还要软弱和落后，所以不曾造成什么艺术高峰，改良新戏带给粤剧的影响就

是戏曲特点不多了，富有特色的行当逐渐减少了，这是一个损失；但另一方面，改良新戏也带来了新的东西，比方表现面广阔，形式灵活，生活味浓郁等。粤剧从此大量采用了方言俗语，唱词和唱法都逐步有所改变；使用布景，故事编排及场面处理都有新的搞法；小曲民歌用到演出中来，这些等等，我们在研究改良新戏及其影响的时候都是应该注意到的。

在这个第三阶段里，除掉改良新戏之外，还有民间掌故戏（如《梁天来》）的进一步流行及天光戏的出现。天光戏是一种喜剧，善于插科打诨，逗人笑乐，如《三件宝》、《借喜堂》就是天光戏中整理出来的。这几类戏有一个共通特点，就是生活味道较浓，民间气息较重。另方面，粤剧的戏曲唱、做艺术仍在发展，演员并且从多方面去丰富自己的营养。如民元北伶碧云霞、周凤霞来粤奏技之后，粤伶学习北派者日有增多。1921年左右，省港大班形成，粤剧已改用平喉，方言更为普遍。是时剧中的排场也有另一方面的发展，如朱次伯的首本戏出现了“哭坟”、“哭灵”等排场，是爱情戏逐渐走上重要地位的标志。

总之，在第三阶段中，粤剧主要是在改良主义的思想指导下发展着。另方面也势难避免地逐步受到商业化影响，剧目开始变得芜杂，至大革命失败后出现了粤剧面貌急剧变化的时期。

大革命失败以后，官僚买办、大资产阶级左右了戏班，控制了戏院，使粤剧呈现出一种殖民地化、商业化的倾向。艺人和他们的控制者本质上是不同的，他们在习艺中知道戏剧会给观众以这样或那样的影响，他们的阶级本能使他们在剧目上常会引进一些于社会有益的东西；但是他们不能不受到时代的局限，他们要倚傍组班的资本家，也要同当时的资产阶级艺术（诸如美国电影）进行竞争，所以一些有名的演员往往在资本

家的调度下进行组班，而狡猾的资本家往往授给名演员以一定的行政权力，自己则从中榨取利润。这样，就形成粤剧界一种非常复杂的现象，反映在舞台上的就是剧目愈来愈芜杂，而传统的戏曲规格也有不少被打破了。但是在这一阶段里，还有着几种不同的情况。“九·一八”到抗战时期，具有艺术良心的艺人，还常常编出有意义的剧目，至于沦陷区的粤剧则不少是靡靡之音，迄国民党“劫收”时期，粤剧更走着下坡路。这三种情况，我们也应区分清楚。

1929年后，薛觉先组觉先声剧团凡十余年，同时与之并立者是马师曾的太平剧团。这两位具有高度艺术才能的名艺人，是解放前二十多年间的代表人物，他们的艺术表演对粤剧的发展起着巨大的影响。他们当时的戏剧观（用以表达思想的戏剧手段）很值得我们研究一下。薛觉先1936年在《南游旨趣》中写道：“年来融会南北戏剧之精华，综合中西音乐而制曲，而凡演一剧必有一剧之宗旨；每饰一角必尽一角之个性”。“觉先之志，不独欲合南北剧为一家，尤欲综中西剧为全体，截长补短，去粕存精，使吾国戏剧成为世界公共之戏剧，使吾国艺术成为世界最高之艺术。”马师曾则在《我的新剧谈》（1930年）里说：“以迄民国肇建，则有京剧、粤剧、白话剧、歌剧之分，并皆佳妙，可算是吾国戏剧全盛的时代。可是近年以来，中外的交通多么利便，生活的变迁多么剧烈。我们的伶人依然死守着什么场口步式的成法，什么靶子演唱的老例，纯粹用图案做脊椎，决不能站起来自称艺术，在此电影戏和舞台戏竞争剧烈当中，哪有不一败涂地的道理呢？”从上述文章里，我们看到薛、马两位艺术巨匠都有向各种艺术吸收营养的主张，他们的观点在各自的角度里都反映了时代的特征。薛觉先提出两个综合，接触到中国戏剧和广东戏剧的问题，其戏剧观

是广阔的，他的局限性就是还未能提出以民族的东西为着重点去建立民族艺术。马师曾则认为戏曲的固有形式不足以表现当时社会急激变化的复杂现象，他要寻求一种相应的戏剧手段以适应那时的客观形势。他的理论有突破旧框子的某些积极意图，可惜由于时代局限，他不可能认识到在传统基础上才能革新的重要意义。这一切，都代表着不少人当时对粤剧的看法，同时也不能不对粤剧舞台（特别在大城市里）发生重大的影响。

艺术常常要受到经济基础的影响，“任何一个时代的统治思想都不过是统治阶级的思想”（《共产党宣言》），所以旧社会的艺术家的作品常会蒙上一层尘埃，这是完全可以理解的。但是，艺术到底是接触群众的，我们应把统治阶级的腐朽东西和带有民主性的东西区别开来，因此，我们在这个阶段的粤剧剧目里也可以发现某些积极的因素。在薛、马的剧目里，这些东西还是可以捉摸得到的。比较明显的是，他们的剧本里也有艺术家借题发挥，足以发人深省的地方。比方抗战时期薛觉先的“四大美人”名剧，就是带有爱国思想的戏。如《王昭君》的女主人公在投崖前唱出薛觉先自撰的唱词：“苍天啊！苍天啊！天假强胡，寇心国难，山河沦丧，野哭苍生，悲我昭君无以和戎，悲我昭君无以报国……生而弃国，虽生犹死；死而报国，虽死犹生。无愧于心，便无愧于国，无愧于己，便无愧于人！”在当时澳门的敌人刺刀下唱出这种戏文，它对观众的感染力是很大的。马师曾的戏更加适合城市下层观众口味，他的剧目不少描写社会世态，观察力相当深刻。尽管从外国戏改编的《神经公爵》（演出在大革命失败后）在内容上有须要整理的地方，但剧中人在“诈癫”词中，就用了檀弓苛政猛于虎的意思影射国民党的暴政，抨击当时的苛捐重税等现象。剧中人有“不若

做鬼好过做人”的愤懑之句，作者的心意我们是可以体会得到的。又马氏在《赢得青楼薄幸名》里痛骂官僚军阀，这种借题发挥的片断曾受到了群众的欢迎。

抗战时期，薛、马几经艰苦回内地演出，编的新戏不多。而沦陷区的粤剧情况，特别是复员后国统区及港、澳的粤剧活动，更是愈趋复杂，什么《肉山藏妲己》、《肉阵葬龙沮》都拿出来了。这个时候，就是鼎鼎大名的薛、马都为这股逆流所冲击而几乎被淹没起来。只有到了解放之后，薛、马才跟广大的粤剧艺人一道，得到了政治和艺术的翻身，他们在党的教育下通过努力实践而获得了思想上和艺术上的新成就。

第四阶段的另一方面是活动在农村的班子，他们受商业化影响少得多，他们在艺术上仍保存好些固有的特色，可以说和省港大班是两种不同的流派。这点，我们也决不应该忽视。这第四阶段出现的剧本很多，总数在一千以上。我们在此试图作一些肤浅的探索：

第一类是最大量的穿上封建时代外衣而实际上含有资产阶级思想的剧目。这类剧目包含着要求个性自由、个性解放的素质，可以说是属于资本主义性质的反对封建旧礼教的作品；同时也有不少是宣扬资产阶级享乐思想，并且凑合一些封建性的、买办性的东西，内容非常芜杂的剧目。这些戏常常自外国资本主义社会的作品汲取一些表现手法，虽然人物都穿上封建时代的服装，背景也说是封建朝代，但看来和产生在中国封建社会的旧戏曲很有不同之处。一个作品总会打上时代的烙印，这种现象看来并不稀奇。特别是粤剧比起其他剧种来，新编的戏多得多，所以上述现象就更加突出。问题是我们应该怎样对待这一阶段的剧目，在整理时又该注意哪些问题而已。

第二类是从传统戏改编过来的剧目。这种戏既继承了传统

表演的优秀成分，也由于演员的创造而发展了新的东西。如《赵子龙拦江截斗》、《罗成写书》、《单刀会》等，这些戏也不断出现在近三、四十年的舞台上。

第三类是带有浓厚神怪味道的连台本戏如《火烧阿房宫》、《龙虎渡姜公》等。这些戏虽有某些章节是可以整理而成为上演剧目的(《火烧阿房宫》在抗战初期就起过宣扬爱国思想的作用)，但一般都含有较重的神怪荒诞成分。如在1939年即演至十九本的《龙虎渡姜公》，它的神怪色彩就很浓厚。《火烧阿房宫》叙述燕太子丹死后投胎为秦二世以亡秦，秦始皇与秦二世争夺美女赵月娥（赵艳容）等，都是非常荒诞不经的。这类戏存在的问题较多。

第四类是从好莱坞资产阶级电影改编过来的剧目及其他。最早出现的是从美国电影《郡主与侍者》改编的《白金龙》(首演于大革命失败前后)。此外如《宝剑留痕》、《璇宫艳史》等，前者比美国片还要变本加厉，难于入目。其他就是后期较多出现的宣扬买办思想，充满庸俗色情，赞赏苟合通奸、抢劫冒险和一切流氓行为的所谓粤剧。凡此种种，都是应该加以彻底肃清的了。

面对上述这么众多、复杂的剧目，如何淘沙见金，撷取其带有积极性的部分而扬弃其消极性的部分，有待我们做很多细致的研究、分析工作。再如在艺术创造上，这个阶段粤剧大大发展了音乐和曲调；舞台表演在描述生活面这方面也扩阔了天地；运用了分幕法，企图使戏剧矛盾更加集中，这些都是这一阶段粤剧发展的特点。但是随伴而来的也有着各方面的缺憾，如脚色行当大大减少了，戏曲的有的表现形式（包括分场方法）大大削弱了，这不能不使我们今天在批判地继承传统的工作中比其他剧种遭遇到更多的复杂问题。

综观上述粤剧发展的四个阶段，我们可以看到戏剧这一上层建筑总是随着政治、经济情况的变化而变化的。当然其中得失穷通，我们要用历史唯物主义、辩证唯物主义的观点去加以剖析，但是我们觉得粤剧一经形成，即在民族斗争、阶级斗争中经受锻炼，它有光荣的斗争传统，有勇于革新的精神；它是群众化的，它有着强烈的时代感。四个阶段是历史地发展下来的：它吸收了弋、梆诸腔而发展为梆黄系统的大戏，一开始就以独特的深入群众的雄迈形式出现；以后历经挫折，而愈战愈强；至资产阶级旧民主主义革命时期，它又渗进了新的时代因素，在内容和形式上都起了相应的变化；再就是商业化时期，在艺术上出现了值得研究的东西，而在内容上则有着很多芜杂的成分。既然四个阶段都是粤剧的传统，那么我们就得批判地继承下来，以创造社会主义的新粤剧。如果说粤剧前期的行当是丰富的、表演程式是多样的，后期则是发展了音乐和歌唱，在舞台上革除了草台班的某些陋习，那么把几个阶段的长处经过化合作用而衔接起来，是十分重要的。此外，我们要看到粤剧已存在两种流派，它们都应该好好地发展，并且互相探讨，在“百花齐放、推陈出新”的方针下促使粤剧走上既有好表演又有好唱工的全面发展的优美民族艺术的宽广道路，那是我们粤剧工作者责无旁贷的承先启后的工作。

二

去年下半年，中央文化部对于挖掘、整理戏曲遗产的指示颁发下来后，在中共广东省委的领导下，广东省文化局、广州市文化局、剧协广东分会联合举办了粤剧传统艺术调查研究

班，对粤剧传统（包括剧目、表演、音乐唱腔、历史资料）进行全面的挖掘、研究，为整理粤剧遗产提供必要的材料。在省委的倡议下，全省（包括市、专区、县）的粤剧院（团）、粤剧教育机构一致行动起来，掀起一个挖掘、整理的高潮。由于贯彻执行了“百花齐放、百家争鸣”的方针，干部和艺人的心情舒畅，纷纷在挖掘、研究、整理、上演各方面献出了自己的力量。这是一个遵循着毛主席文艺思想而进行的继承、整理民族文艺遗产的举动。根据九个月来的初步统计，通过粤剧传统艺术调查研究班纪录、清理、校订、借抄和征集到的剧本约有五百个（几乎包括粤剧各个阶段）；表演艺术方面，纪录了粤剧南派武功的基本功之一的《木人桩108点桩手》和文戏、武戏、丑戏的传统表演排场一百四十二个，每一个排场都包括了一段戏剧表演单元的锣鼓点、曲牌板腔、舞台调度和动作、心理描写和情节发展的安排等；音乐唱腔方面，除了纪录各种传统开台例戏的音乐锣鼓谱外，还收集和纪录了曾在粤剧舞台流行的昆曲牌子一百六十多首。剧协广东分会印行了《粤剧剧目纲要》第一册，收集了粤剧第一、第二阶段的大部分剧本故事提要。九个月来，在广州的舞台上，各粤剧团体演出了传统剧目一百七十一个，其中历史剧传统戏六十九个，一般与兄弟剧种共有剧目十二个，粤剧特有剧目五十九个（前期的三十个，中期的十四个，解放前二十多年间的十五个），内部观摩而未公演的二十三个。从数量上看，剧目是不少的，从品种看，则历史传统戏占一大部分，而在特有剧目中，前期的也占大部分。可见粤剧的较老剧目还是不少的（当然能保留优秀传统表演者不多）。值得高兴的是，差不多四个阶段的一些剧目都曾出现在舞台（虽然整理得未达理想），而粤剧的固有行当，有些已经得到了发掘。比较令人满意的是从历史传统戏发展而来

的《赵子龙催归》，这个戏具有粤剧的南派风格，保留了自己的特色。在这个戏里，小武行当的赵子龙成为主要人物，而剧中的中心人物之一的刘备也编、演得恰如其分，他们在戏里共同完成了原剧应有的主题。《伏姜维》、《单刀会》、《狮子楼》或则老演员在戏里发展了所长；或则中年演员在继承关戏衣钵方面作了值得欢迎的努力；或则在武打表演方面显示了南派真军的特色，说明粤剧的根底是深厚的、演戏是需要下苦功的，而如何运用这种武打，艺术实践却为我们提出了应该研究的问题。特有剧目方面，例戏《六国封相》是受到群众欢迎的。它表现了剧中人物的团结精神，在行当、表演、板腔方面都有所发掘，是粤剧表演的一种教材，是一出有歌有舞的热闹好看的开台戏。《伍员挖目》的老生表演（须工、唱工）都很不错。《惺惺追舟》是《苏武牧羊》的继续，它的题材独特，意味深长，能以强烈的爱国精神打动观众。生、旦戏《苏小妹三难新郎》则以幽默的生活情趣而给人以轻松的娱乐。这种传统剧目假如再精益求精，是会在舞台上发出更加夺目的光彩的。在需要特别加工、整理的剧目中，我们也看到艺术家们辛勤劳动的收获。《三件宝》从相当芜杂的天光戏内容里提炼出讽刺地主阶级分子的主题，形成了鲜明的喜剧风格。第四阶段的戏《胡不归》原有浓厚的调和主义色彩（这是资产阶级思想的一种表现）：被旧制度压得喘不过气来的颦娘最后得到迫害者——家姑的原谅，与丈夫团圆结局。现在广东粤剧院的演出却把主题端正了，他们从生活逻辑上根据人物的发展而对原剧作了修改：颦娘以悲剧收场。这一修改是必要的。综上所述，可以看出粤剧的传统剧目是丰富的，色彩是缤纷的，风格是多样的，经过一定的整理，它们就能丰富我们的上演剧目，满足群众的文化需要。毫无疑问，这是在中央文化部关于整理戏曲遗产的

号召影响下所发生的良好效果，尽管成绩还是初步的，但是经过党的正确领导，艺人和干部一致动员起来，已可预期更大的收获将会出现在今后的工作中。这些成绩我们认为是主要的。

但是在挖掘、整理粤剧遗产中，问题还是存在的。有些人对粤剧传统抱着怀疑的态度，觉得解放前二十多年间的东西很复杂，不敢去惹它，而对前期的粤剧，又觉得目前的粤剧已经变化很大，过去的东西已不能适用了，因此也懒得去发掘、研究。这种情况的存在，是由于对粤剧问题缺乏认真的研究态度，所以总像瞎子摸象，老是得不出比较合乎科学的看法；再就是对民族文艺遗产不是采取历史主义的观点去细加分析，不知道凡是传统都有精华和糟粕两个方面，必须加以鉴别和整理，经过艰辛的劳动，才能淘沙见金。这些不正确的态度对建立新的社会主义戏曲没有丝毫好处。同时，值得探讨的是挖掘、整理传统时我们的思想是否明确，我们是否经常展开两条战线的斗争：既要反对粗暴、简单化的思想，也要反对保守思想。我们以为，由于我们的马列主义水平不高，所以上述两种缺点都曾出现在这样或那样的场合里。从九个月来整理的某些剧目中，我们想就几个问题来谈谈我们的看法。

第一，关于批判地继承粤剧遗产问题。毛主席教导我们："对于中国古代文化，同样，既不是一概排斥，也不是盲目搬用，而是批判地接收它，以利于推进中国的新文化。"根据毛主席的指示，我们反对"一概排斥"的粗暴态度，同时反对"盲目搬用"的保守作风，我们鼓励正确的适合传统艺术规律的革新。一句话，我们要批判地继承古代的文化。批判和继承是辩证的统一体。古人遗留下来的东西要加以整理才能适应今天群众的需求；而没有传统作为基础，我们谈革新和创造也是空说。"无产阶级文化并不是从天上掉下来的，也不是自命为

无产阶级文化专家的人杜撰出来的。这完全是胡说。无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识发展的必然结果。”列宁同志的话说明不继承先人的东西，我们在文化上将是两手空空的；但是我们又不能吃现成饭。对文艺遗产不加批判、盲目搬用，我们决不能真正做到继承。要发展，必须有个基础；要真正保留，必须有所发展——这一辩证关系，事实不止一次地说明它是个真理。批判地继承是一个学习过程、实践过程，在这里必须有一种正确的思想指导。毛主席的著作恰恰在这方面给了我们以锐利的武器。按照这个要求，我们觉得我们对待粤剧遗产的简单化思想是存在着的。在一出《仁贵回窑》的传统剧里，薛仁贵在回窑途中，射死了他的儿子薛丁山（后为神虎背上了山），这在传说里、戏曲里都是人人皆知的。但这个戏经过整理而演出时，薛丁山竟然不死，据说是把儿子射死会影响薛仁贵的英雄性格。这个改动当然不是由于主题所要求，而结果是因为改得离开原剧太远，使观众难于接受。另一个例子是关于《斩经堂》的整理。（这剧目虽然由兄弟剧种来，但其整理思想应该提出来讨论一下）《斩经堂》原本基本上是一出好戏。吴汉的老母为了要灭莽归汉、报仇复国，督使她的儿子斩却他们所爱惜的媳妇王玉英（仇人王莽的女儿）。这是一个激动人心的大悲剧。没有疑问，王莽和刘秀都是上层贵族，而吴氏一家也带有浓厚的封建思想。但问题不在这里，我们要具体分析什么是这个戏的矛盾冲突的前提，而这个前提依照原作者的设想是否应该得到承认。我们觉得吴母的灭莽扶汉这一前提是应该被承认的。王莽的新政（改制）在历史上是倒退的，刘秀虽然是一个没落贵族，但那时组织宗人和宾客起事，参加了起义军（后来当然篡夺了农民大众的领导权），应该说他的反莽行动是符

合当时群众的要求的。原剧把刘秀设想为正义方面，王莽为非正义方面，在这前提下展开了吴汉一家的戏剧冲突，我们认为是可以的。粤剧《斩经堂》演出后，曾有人非难整理者灭莽扶汉的主张是封建正统思想，我们认为这种非难是不能服人的。问题倒在于：整理者害怕吴妻由于姑命而自尽是一种“封建观念”，所以把她的思想拔高了，她不自尽了，吴母最后也收回成命了。这样，就出现了一种简单化的违背历史生活的逻辑，使观众看来不敢苟同。按照王玉英的思想及当时的社会真实，她只有死路一条可走。她的死，固然是封建观念所指使，但更重要的是当时政治斗争形势的要求所使然。王玉英等的遭遇使观众深刻地认识到产生悲剧的历史环境，并且体会到人物的生动性格及其痛苦考验，使人们认识封建社会生活的复杂严酷。而现在粤剧《斩经堂》的结局，则是太简单化，不真实，因而不能带给观众以恰如其分的感受。类似的简单化做法，在粤剧中恐怕还不是个别的。好些编剧者常常把复杂的戏简单化，他们好像有那么一套：回避要深思熟虑、细心整理的苦功，轻易走上表面上没有什么阻力（比方外加一些“思想性”）的捷径，结果正如田汉同志所说的“剩下骨头没有肉了”（见《羊城晚报》4月10日《剧坛前辈六人谈》）。我们应该更好地学习，提高自己的思想，丰富自己的知识，把有识和有胆结合起来，才能搞出更好的作品。在这里，我们还要谈谈批判地继承传统的另一方面。毛主席说过：“对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。”因此，我们整理传统剧目，有一个目的是要首先明确的，这就是要使古代的东西能够为今天的人民所享用；或者通过剧目演出唤起人民的爱国主义精神和提高民族自豪感；或者吸取前人的斗争经验，学习他

们的智慧和优良品质；或者增进人民对历史的理解，增加知识，扩大眼界；或者满足人民的美感需要。既然是这样，我们在提倡品种多样化当中，必须首先考虑到戏剧的主题思想是怎么样的。固然，历史是不能修改的，我们要尊重历史条件，还历史以本来面目，但是我们必须考虑这个戏将会带给今天的观众以什么东西。这就需要我们以历史唯物主义观点去整理传统剧目，通过历史来表达出一种正确的思想。所以，剧本告诉观众的结论是什么样的，是我们时常要仔细考虑的问题。这里，把传统剧目的一切东西盲目搬用的保守态度是不对的。所谓结论，可以说是主题思想表现的一个方面。艺人在旧社会产生的剧目，其内容总是暴露当时的不合理现象的，这里就有不少积极的因素；但由于作者思想的局限，剧本纠葛的发展，往往以一种并不是正确的结论而告终。比方上面谈过的《胡不归》描写一个家姑厌恶她的媳妇有病，要她的儿子休她，企图为儿子另外娶过一房媳妇。这种情况在旧社会里是相当典型的。但是原作者有资产阶级的调和观点，他不去揭破旧社会的罪恶本质，到后来安排那个媳妇得到家姑的体谅，夫妇团圆结局。这个结论，显然就是不真实的。可惜不少剧团在演出时不去触动这个结论，这是不好的。而广东粤剧院的修改工作则是必要的。这样说，我们并不是主张整理传统剧目可以简单从事，只把戏剧的结局一改便得。不是的。结论和结局有关，但结局不等于结论，有的时候，结局同时一样，而结论全不相同。因为结论代表了作者的思想，而它必须在一定的人物思想、剧情环境的逻辑性发展中体现出来的。违背了生活逻辑，也就没有了正确的结论。正确的结论意味着正确的主题思想，而正确的主题思想，只有在正确地处理生活真实的情况下才能获得的。由此可知，把传统剧目的结论修改过来，并不是简单地安上一条

正确尾巴就算了，它需要以正确的历史观点去理解历史生活，慎重地去芜存菁、去伪存真，使剧中人和事都得到本质的抒发，那是使传统剧目古为今用的要着。又比方薛觉先的剧目《无价春宵》(现改为《白卷状元》)，它所暴露的某些社会现象是有意义的，但末了一个公主竟然“人道主义”地把自己所爱的状元让给这个状元所爱的妓女。这个处理就有问题了。整理者如果历史地真实地去挖掘人物和事件的本质，那么戏的结论就会出现另一种情况，这才能显出它的思想意义。看来，严肃地考虑剧本的结论，是整理传统剧目十分重要的事情，而这种修改，又决不致粗暴地推翻了原剧的艺术骨架。

第二，关于学习和发展粤剧艺术特色问题。这个问题是批判地继承粤剧传统问题的一个重要部分。粤剧之所以能够被称为“南国红豆”，就是因为它具有南国的特有色彩，在祖国的艺术大花园里发出特有的芬芳。如果它的艺术特色被磨平了、消失了，那么它就再不是什么“南国红豆”了。大半年来，粤剧不止在剧目上，就是在表演艺术、音乐唱腔上都做了一些挖掘、研究的工作，这是很好的。但是在挖掘、整理、传授这几个环节中，整理、传授这两方面都做得很少；舞台演出在继承优秀传统表演方面也做得不够。这是个很大的问题。比方粤剧的南派艺术，本来就是很丰富、很有特色的。青年们近来对于南派艺术也曾引起过重视。但是比起客观形势的要求，我们的工作还做得很差。人们常常因为南派武功未经深入挖掘与仔细整理而显得粗糙就草率地加以轻视；青年们又好走捷径，喜欢搬用别的剧种的东西，不愿在南派艺术下苦功。这使得南派艺术还得不到好的接班人，老艺人也苦于在演出传统剧目时难以找到恰当的对手。我们认为学习其他剧种的长处是需要的，但必须取得自己剧种的艺术基础，在这基础上融化人家的长处，

才能更好地发展自己的艺术。在打好粤剧的基础功夫这一点上，无疑地我们的青年演员是做得不够的。造成这一现象，固然首先与思想问题有关，但实际问题也应解决。譬如粤剧传统艺术在这几十年来丢失太多，南派武功也未通过艺人与戏曲干部合作整理成为比较系统的教材，这就势必影响到青年演员的接受程度。这方面，今后我们还须做很多搜集、研究、提炼与推广的工作。又如粤剧的排场，它们实际是某些表演程式的组合，用以表达一些人物和情境。在排场里面，既有对人物的大致刻画，也有设计好了的锣鼓板腔以及动作调度，它们大致表达出戏里所要求的一定气氛（经过艺人活用在一个特定剧目里，它们就显出令人信服的艺术真实）。由于早期粤剧在艺人手里就已创造了不少被封建统治者认为“犯上作乱”的剧目，它们大都是一纸提纲，根据一些排场而灵活串演起来，所以排场戏在粤剧里是一个特色，是在没有固定剧本的情况下的一种特殊技术。时代是进步的，我们有了固定的剧本，剧中人物要更好地做到典型化，我们不能盲目搬用排场。这些都是要认识到的。可是粤剧历史说明，排场也是发展的，历来有出息的艺术家都是善于剪裁、运用并创造排场，他们只是尊重传统艺术规律而在这基础上去革新创造。应该说，排场是编剧、导演、演员、乐手的“基本功”之一，他们懂得这些“规矩”才可以“成方圆”，再在这“规矩”上“巧”于创造，他们就能够掌握到典型化的手法而编演出令人满意的作品。从表现到体验，又进一步达到更高的表现，这是戏曲手法的特有进程。排场是表现程式之一，作为一种“基本功”，我们认为粤剧工作者应该研究、学习，并进而消化、创造，使粤剧的特有风格能够体现出来。可惜，今天不少编剧、导演对于这些“基本功”不是无所知，就是不加重视，这样创作出来的东西就常常不适合粤剧

的传统艺术规律，所用锣鼓点、板腔、舞台调度都不足以好好地表现戏曲中的人物及剧情。特别大半年来，各剧团对于挖掘、整理传统剧目虽然作出了可喜的成绩，但一般地还未把第一线的编导人才用到这方面；整理的剧目上演后又未有很好的研究、讨论，所以质量很难提高。总的说来，我们对尊重传统、学习传统的思想还很不明确。在不懂得或很少懂得传统的情况下，我们怎能谈到突破传统、发展传统呢？我们的目的是在于推陈出新，发展社会主义的新粤剧，但是新的粤剧不是从天上掉下来的，我们还是要在尊重、学习传统的基础上才能突破前人，作出前人所不能达到的新的成就。

谈到粤剧的艺术特色问题，我们既要做许多使几个阶段的长处衔接起来的工作，还要承认当前两大流派的存在。粤剧所经历的几个阶段，各有特色，但总的说来都是我们的传统，我们要对它们做充分的工作，使各个阶段的长处都能衔接起来，融为一体，并提升到新的阶段。一个艺术品种总会不断吸收新的因素，因此粤剧的后期发展是可以理解的，特别是这个时期的音乐发展要给予足够的估计；但同时它却增加了写实的东西，作为戏曲特点的表演程式和行当区分都大大减少了，这就形成了一种“唱塞死了做”的观象（靓少佳语），这更是不能不加以注意的。我们所谓衔接起来，就是在粤剧唱、念、做、打上总的来一个整理和继承，大大发挥它的特色，使它以新的面貌追上祖国戏曲斗丽争妍的大好形势。在艺术上要研究的问题很多。比方官话白话问题（白话是肯定了的，但牵涉到传统唱腔部分还要妥善解决），分场分幕问题，古腔新曲问题，南派技术及吸收其他养分问题……等等，都须要加以系统的研究和解决。这是一个方面。另外我们还应该承认粤剧是具有各种流派的，这些流派都有它们的群众基础，不能厚此薄彼。毛主

席说："艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。利用行政力量，强制推行一种风格，一种学派，禁止另一种风格，另一种学派，我们认为会有害于艺术和科学的发展。"对于粤剧各种流派，我们也应该学习和采取毛主席的态度。我们知道，从李文茂革命失败后，不少艺人就流散到各方，在不同的地区、不同的情况下逐步建立起他们各自的艺术根据地。有些人在东江播下了种籽，所以人们常说在惠州班艺人手里蕴藏着不少的古老剧目；有些人到了粤西，所以人们说高州班、阳江班等就保留着浓厚的粤剧表演特色；而广州一带的班子又在历史发展中树立了它的独特风格。特别是近几十年来，省港班和过山班（下乡班）的区别更大，它们各自的风格使它们形成两种不同的流派。前者接受了话剧、电影等较为写实的东西，行当很少，规格不严；后者则较多地保留着古老的传统。这两个流派在解放后都相应地得到一定的革新和提高。既然是两个流派，那就应该得到恰如其分的承认，在粤剧大花园里兼收并蓄。牡丹花就有魏紫姚黄赵粉曹红之分，粤剧实际上已经形成了上述两种主要流派，这些流派应该互相探讨，取长补短。这样，将有利于粤剧的进一步发展与提高。无视了这种情况，是不对的。鉴于粤剧第二阶段在艺术上是一个复兴、发展时期，它的古老传统更多地保留在粤西、东江一带，根据"礼失求诸野"的精神，我们不止要着眼于大城市的流行派别，还要到粤西、东江各地去发掘传统，使"南国红豆"能够得到更丰富的营养，恢复和发展它的特色，这是今天要提到重要议事日程上来的问题。

第三，关于时代精神问题。戏剧应该是时代的镜子。任何阶级、任何时代的戏剧都带有它的时代精神，即是说，作者总要通过他的作品来表示自己的思想态度，借以对现实发生作

用。今天我们社会主义文学艺术就是反映伟大的社会主义建设及我国伟大人民在建设社会主义中的崇高品质，借以教育观众。而旧时代的文艺也往往透露出作者所处时代的气息，我们要使这种文艺为我所用，就要以正确的立场、观点来处理这些遗产。至于在历史题材的作品中也难免反映了作者所处时代的精神，那是因为作者不只反映历史生活，他还要对它表示意见。比方王昭君这一历史人物，其出塞事件原是符合汉、匈奴两国人民的利益，有助于民族团结的。但是马致远生于元代，他要表达出民族矛盾的时代精神，他的《汉宫秋》就安排王昭君在出塞中投黑龙江而死。这个戏在七百年来都深入人心。薛觉先的《王昭君》也深深地烙上他在抗战时期思国心情的印痕。承认了这点，我们才能较好地解开解放前二十多年间的粤剧为什么大量是披上封建时代外衣而带着当时资产阶级思想这层翳障。这类粤剧，都是不见经传，都是虚构人物及情节的。比方《劈山救母》（现改为《劈陵救母》）表面上写的封建宫廷故事，实际上却反映了半封建社会里家庭妻妾之争，戏里的许多细节简直是作者所处时代的社会新闻的反映。但它用上一些粤剧排场，保留了一定的传统剧风格，情节紧凑热闹，能够引起观众的兴趣。这样的剧本故事是否可以成立呢？我们认为只要它在总的倾向上、或对主要人物的描写上有可取之处，加以好好整理，就能成为一个较好的戏。有些人以为我国历史上并没有这样的宫廷或人物，所以这样的戏（包括《白卷状元》）就是反历史的。我们认为应该承认这类戏是解放前二十多年间的产物，要历史地看待问题，如果这些戏具有某些积极的东西，那就可以经过整理而承认其存在的价值。自然，资产阶级人性论观点也每每渗进这类剧目的肌体里。《劈陵救母》也有这些思想残余，如奸妃毒死东宫，其子代母受过，奸妃怒斥其

愚，并觉得机密已泄，竟然回宫悔罪自杀。留书声言“欲图东宫位，辣手害昭阳。休枉我儿子，死罪自承当。”在这里，剧本对奸妃就是有所美化了。这些地方应该加以研究、修改。至于第四阶段其他宣扬买办思想、极端庸俗色情的剧目，则应加以彻底肃清，这就不是本题所要探讨的了。

三

要发展粤剧艺术，我们要付出辛勤的劳动。当前我们具备着前所未有的条件，我们有了毛主席的文艺思想作为指南，在省委的正确领导下，我们一定可以在现在基础上取得更大的工作成绩。这里，我们简要地提出几点希望，是否有当，请同志们指教。

1. 统一对粤剧传统的认识

如前所述，粤剧经历了四个阶段及解放后的改革工作，它的历史和所蕴藏的东西都是非常丰富的。在这里，民族虚无主义的观点应该加以批判。粤剧又在悠久的历史中经历过漫长而又曲折的道路，它反映着不同时代的不同特点，可说是沙金并存，鱼龙俱聚，我们需要做许多分析、辨别的工作。在这里，保守主义的观点也应该加以批判。重要的是，我们要重视前人的劳动成果，要认识粤剧是在怎样的复杂艰困的情况下产生、成长起来，我们有责任在党的阳光照耀下使粤剧恢复和发展它的特色，射出新的闪烁的光芒。我们要进行更多的学习，给粤剧传统以恰如其分的评价。我们要掌握粤剧的发展规律，从而因势利导，把它改革成为社会主义新文化的一个部分。

2. 在一定时期内把挖掘、整理传统工作放在第一位

戏曲工作的两条腿走路方针是创新和整旧。创新包括现代题材剧目和新编历史戏，而整旧则是挖掘、整理传统。创新是重要的，但只能有重点去进行，这种创作又往往不能满足不断上演的巨大胃口。鉴于粤剧传统挖掘、整理工作过去做得太少，拿出来的好东西不多，很多具有特色的剧目、表演、音乐还未有得到应有的挖掘和整理，因此今天急起直追，大力抓挖掘、整理工作，而且有意识地把它放在第一位，是有其重要意义的。只有这样，粤剧作为一个剧种的特色才能更有效地发挥起来，方能更好地满足群众的需要，也就是说才能更有力地贯彻百花齐放、推陈出新的方针。假如在三至五年内把粤剧的宝藏大致开发、整理起来（包括写好一本粤剧史），那将是一桩很了不起的事情。这是一个带有根本性的属于基本建设的工作，需要在党的领导下发动老艺人、名演员、新文艺工作者及社会力量充分合作，共同开创一个崭新的局面。

3. 在党的统一领导下定出具体措施，行动起来

建议在省委领导下发动各有关部门进行分工合作，协同行动，把挖掘、整理、传授、演出几个环节有机地结合起来。研究机构要注意挖掘和研究，建立艺术档案，把传统剧目排队，提供可以整理成为优秀剧目的材料；教育机构要作好艺术传授工作；重点剧团要重视整理传统，提高演出质量，并使自己成为挖掘、整理粤剧遗产的重要阵地。总的要求是使挖掘、加工、学习、实践互相衔接地呼应起来，形成一个整理传统的热潮。我们在艺术上的学习应该有“以我为主”的精神，但同时要向各兄弟剧种多方学习，特别是省内的西秦戏、汉戏、祁阳

戏以至广西的邕剧等这些和粤剧有血缘关系的剧种将会给我们以很好的滋养。为了使研究和实践更多方面地联系起来，建议设立一个青年剧团，以训练及实践为主，重视恢复行当，向传统学习，并在这基础上整理传统剧目作实验演出。这个剧团的训练成果将大大影响目前的剧坛。这样地互相促进，对学习传统、发展传统将会有良好的贡献。这个工作是艰巨的，但它是一定有所收获的。鉴于粤剧的历史是一个变的历史（它有好处也有缺点），今天提出向传统学习，把好的东西恢复过来，在这基础上进行革新，我们认为是切合实际的可行的道路。许多戏曲工作者屡次申明，粤剧的传统是丰富的，但是必须采取具体措施，真正打开粤剧传统的大门，才能得到应有的凭借，进而开展前所未有的伟大革新创造工作。

让我们高举毛泽东思想的红旗，在继承、发展粤剧艺术的大道上奋勇前进！

（此文由李门执笔，范敏、陈仁元、谢彬筹参与写作，原载1962年5月23日《羊城晚报》）

《贵儿戏志》序

1982年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国戏剧家协会联合决定编辑出版《中国戏曲志》。我省根据《中国戏曲志》编辑出版计划和《中国戏曲志》地方卷的编写体例要求，于1984年夏组织力量，着手编写《中国戏曲志·广东卷》。广东省的戏曲剧种较多，历史悠久，遗产丰富，为了全面系统地记录、整理各地区、各剧种的戏曲资料，集中建国以来戏曲历史及理论调查研究的成果，反映戏曲改革工作的成就，《中国戏曲志·广东卷》编辑委员会决定从编写包括贵儿戏在内的十四个广东戏曲剧种的剧种志入手，然后在各剧种志所提供的资料的基础上编写《中国戏曲志·广东卷》。贵儿戏过去鲜为人知，文字资料奇缺，要编写一部方志体裁的戏曲专业志书，是十分艰辛劳苦的，贵儿戏志编写组的同志知难而进，终使《贵儿戏志》得以成书出版，这是令人十分高兴的事。

贵儿戏的流行区域，是古代百越及其后裔之一的壮族家园，向有南岭民族走廊的称谓。先民们抒情言志的歌和舞，孕育了这种农民的艺术；前辈艺人用智慧和血汗，创造和推动着贵儿戏的产生和发展；中华人民共和国成立后，尽管经历诸多坎坷曲折，但在“百花齐放，推陈出新”方针指引下，还是出

现了千人同赏、万目共瞻贵儿戏，艺人同观众共庆海晏河清的动人情景。《贵儿戏志》探微索隐，由“八月歌”、“夜歌”而“耍年宵”、“舞春色”，从单人演唱《武吉卖柴》等而至二、三人扮演《阿烂卖猪》等节目，及后接受粤剧影响编演《山伯英台》、《五虎平西》一类长剧，条分缕析地探究出贵儿戏的源流。又从与邻区邻县戏曲的异同交流，清末民初以来贵儿戏活动的大事记录，脉络分明地介绍了贵儿戏的沿革和现状，读后令人信服。贵儿戏植根于劳动人民之中，传演于田峒村圩之上，无论是起始的载歌载舞，接踵的说笑演唱，以及后来以歌舞演故事，其逐步完备的各种戏曲形态，无不散发着芬芳的泥土气息，洋溢出劳动人民的生活情趣，这在志略部类的剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物、轶闻、谚语等分类中，都得到了相当充分详尽的反映。传记部类所收录的几位有代表性的艺人的生平事迹，让人感受和敬佩他们亦农亦艺中所发挥的艺术创造精神，先辈艺人凭着这种精神，开创了贵儿戏生存发展的道路。统观《贵儿戏志》全书，是在比较真实可靠的史实基础之上，勾勒了贵儿戏形成发展的轨迹。读完《贵儿戏志》会得到一种启示：劳动人民创造了贵儿戏，贵儿戏是劳动人民喜闻乐见的一种民间艺术，尽管在不同历史时期她的演出功能有过自娱、悦众、教人、为政的种种倾斜，但是劳动人民始终以满腔热情去哺育她，使她在思想内容和艺术形式两方面不断丰满和发展。对于劳动人民钟爱的艺术品种，我们千万不能弃如敝履，不闻不问，应该根据社会主义建设新时期的时代特点，从创作演出、活动形式、机构组织、理论研究等各方面，给予认真的关注和足够的支持，这对于弘扬优秀的民族文化传统、创造具有中国特色的社会主义文艺，有着重要的意义和价值。

《贵儿戏志》得以编写出版成书，离不开肇庆市（过去的肇庆地区）和怀集县的党委宣传部门、行政文化部门的重视支持。他们为此行文发出编辑出版的通知，成立有党政领导同志参加的领导小组、编辑小组，制订了详尽可行的编写计划，从人力、财力上给予大力的支持。以上行动说明，他们深刻认识到收集、整理、出版优秀文艺遗产的巨大历史意义和现实意义，把这项工作作为社会主义精神文明建设的一个重要方面去认真抓好。编纂《中国戏曲志》是一项前所未有的艺术研究领域中的巨大工程，列入社会科学方面的国家重点科研项目。《贵儿戏志》编写组的同志，以高度的历史使命感和工作责任感，查阅史籍，访老问孤，把目见耳闻的点滴史实资料，梳理考辩，笔润成章，编写出有史以来第一部《贵儿戏志》，其奉献精神和科学态度，实在令人感动。

《中国戏曲志·广东卷》本应集纳全省戏曲剧种资料之大成，由于篇幅有限和体例所拘，只能择要记述其中的一些部分。《贵儿戏志》等剧种志的出版，将同《中国戏曲志·广东卷》相辅相成，使广东戏曲的历史和现状，蔚然大观，呈诸世人和后代。在祝贺《贵儿戏志》铅印出版的同时，谨向为此作出贡献的有关部门和工作同志表示衷心的感谢！

1989年10月12日于广州

（《贵儿戏志》1990年3月出版）

建设发达而优雅的国家

——新加坡文化艺术管窥印象

乙亥岁末、丙子年初，笔者有幸平生第一次走出国门去开阔眼界，缘由是广东省文化厅批准，随广东潮剧院二团出访新加坡。

1996年的元旦是在新加坡度过的，读是日南洋·星洲《联合早报》，头版头条的标题是《经济发达但还不是优雅社会》。内文称："吴作栋总理说，经济合作与发展组织把我国列为发达国家，不过，我们要成长为一个优雅的社会，还有一段很长的路要走。"为此，吴作栋总理向新加坡国民提出："现在，让我们以社会、文化及精神上的发展，来配合我们的经济成就，使之相得益彰。这样一来，到了21世纪时，新加坡将成为一个真正成功而又成熟的国家，既有发达的经济，又有优雅的社会。"回国后读《羊城晚报》，发现了两则与此有关的国际消息。1995年12月23日四版"据新华社今日上午专电"谓：新加坡从明年1月1日起，将成为东南亚第一个发达国家。经过三十多年的政府宏观调控下的经济发展，新加坡已成为世界第九大富国，其物质生活水平和医疗保健系统完全可以和任何西方大国相比。1995年6月的一份报告表明，新加坡的经济竞争力位居世界第二，仅次于美国。1996年1月17日

五版“据新华社今日上午专电”说：尽管人们把新加坡列为新兴的发达国家，但新加坡政府却明确对外宣布：新加坡是一个“较为先进的发展中国家”。吴作栋总理解释道：新加坡目前只是在人均收入上同其他发达国家站在同一条起跑线上，“我们还没有形成发达国家的经济结构。在教育水准、员工技能以及创造新理念和新技术等许多方面，我们还落后于发达国家”。

在新加坡期间，还读了该国作家蓉子写的发表在《联合早报》的一篇文章，题为《谁道本地姜不辣?》。作者听到国外来人评价新加坡的电视剧水准不高，或说新加坡的文化水平比较低。恰巧作者观赏了本国陶融儒乐社演出的潮剧《胭脂案》和南华儒剧社演出的潮剧《二帝争殿》，觉得无论编、导、演都有上乘水准，可说是成功之作；演员虽然都是本地业余人士，其中几位的演技可圈可点，与来自中国的专业演员比之，毫不逊色。因此心头大感宽慰：谁道本地姜不辣？作者在文中引用了一段与国外来人的说话：“请别以本地的一些娱乐节目衡量我们的文化水平。文化修养高的大有人在，我们的国家年轻，国小民寡资源缺，过去几十年来，精力普遍上用在搞好经济，如今人人安居乐业，我们已逐渐重视文化方面的发展。”并在文末写道：“如果，我们有更多时间与空间磨练，相信能发挥潜藏的能力，更有效地提升我们的文化水平。”

出国访问学习，交了“学费”，应该访有所知，问有所得。改革开放以来，国人访问新加坡回国后写了许多文章，涉及新加坡的方方面面，如社会的进步和发展，经济的腾飞和繁荣，国民的勤奋和进取，环境的美丽和舒适，……我还能写点什么呢?

首先想起前文提到的关于新加坡经济发达但还不是优雅社会的新闻，以及蓉子写的《谁道本地姜不辣?》的文章。其次想起了新加坡戏曲学院院长蔡曙鹏博士、新加坡艺术中心有限

公司总经理林珠丽女士、《联合早报》编辑主任陈庆来先生和陶融儒乐社公关主任陈俐蓉女士等的热心向导和介绍，还有同陶融儒乐社、南华儒剧社、新加坡艺术剧场以及新加坡揭阳、普宁会馆等的亲切交流和晤谈，他们让我耳闻目睹了部分新加坡戏剧社团、人士的诸多作为，以及新加坡政府在进行文化建设和开展艺术活动方面的举措抱负。

新加坡的戏剧社团纯属业余性质，参加戏剧活动者大多数是非专业人士，他们积极推动、热心参与演剧活动，说明他们重视艺术方面的发展，目的在于更有效地提升该国的文化水平。新加坡政府动工兴建优雅、精致、独特的滨海艺术中心，宗旨是展现亚洲文化的包容性，丰富民众的精神生活。新加坡戏曲学院正式成立之时，宣布他们的长远目标是培训专业戏曲人才，为国家级华族戏曲艺术团铺路。凡此种种说明，在新加坡无论是政府、社团，还是作家、公民，他们的所作所为，不正是同吴作栋总理提出的“让我们以社会、文化及精神上的发展，来配合我们的经济成就，使之相得益彰”的号召相一致的么！由此我体会到：在建设国家的大局上，物质文明建设和精神文明建设一起抓；在文化艺术的领域里，软件建设和硬件建设一齐上；在提升国民文化水平的工作中，政府的积极参与和认真调动民众的积极性同样重视，这在新加坡和中国，无论认识或行动都是相当吻合的。把我在访问期间这些方面的见闻观感写出来，对于读者也许不无裨益。

建造优雅、精致、独特的世界级艺术中心

在新加坡访问期间，收获最大、感触最多的是，在蔡曙鹏

博士的引荐下，走访新加坡艺术中心有限公司。通过参观设计蓝图和模型，听取口头介绍，阅读书面资料，知道新加坡政府目前正在兴建一座世界级的表演艺术中心。这片名为滨海艺术中心的新发展项目，建在新加坡滨海广场濒临新加坡河口的一片六公顷的地段上。整个项目包括：建造音乐厅、歌剧院、中型剧院、活动剧院以及艺术发展室，用以展示多种艺术活动，使之成为新加坡、甚至全世界的精良艺术象征；此外还修建几个室外演出场地，其中一个是水上露天戏台，还有排练室、制作室、办公室和饮食场所等，这将是充满活力的、热闹的、新加坡人爱去的地方。新加坡总统王鼎昌说："滨海艺术中心不只是要成为世界艺术中心，满足东西方表演艺术形式的需求，也需符合大多数国人的需要。"目前耗资4.65亿坡币的第一阶段工程已经动工，首先兴建两个大的主体建筑，即可容纳两千人的歌剧院和拥有一千八百个座位的音乐厅，到2000年建成时，它们将举行东西方各类音乐、歌剧和舞蹈等演出活动。

关于建造滨海艺术中心的设想，早在1984年，新加坡政府在"远景1999"中首次提出：要在本世纪结束前建好一个艺术中心。1985年，这个理想正式在总统施政方针附录中提出。1987年，政府的剧场策划顾问就功能与设备方面，向本地艺术界收集了意见。1989年，政府接受了文化与艺术咨询理事会报告书中关于在滨海湾沿岸建造世界级艺术中心的建议。该理事会由现任总统王鼎昌担任主席。同年，由王鼎昌领导的艺术中心筹划委员会成立，开始全面推展工作。1992年6月，美国艺术顾问公司的拉塞尔·约翰逊受委设计音响装置，年底新加坡DP绘测公司和英国威尔福德及伙伴绘测公司受委负责艺术中心的设计工作。同时，新加坡当局成立用户、设计与美学和商业三个咨询小组，听取艺术界、建筑界、商界人士

及其他新加坡人民的意见。1993 年年初，艺术中心筹划委员会敲定了艺术中心的建筑和发展理念：（一）在迎向亚洲复兴的第一代艺术中心中，它是其中的一个先行者。它将创造性地结合新加坡的东、西方文化遗产，提供表演艺术一个独特、欢快的空间。（二）它的设计构想，将建立在人与自然相合一的基础上，并融合城市的生命力和海滨的宁静，追求阴和阳的平衡。（三）它将敞开怀抱，迎接世界各地的观众和艺术家，并突出新加坡文化和思想八方交汇的特色。

滨海艺术中心的主要建筑，采用东南亚式低檐建筑风格，和谐地融入周围的金融区和文化行政区。建筑的重点是两个略扁半圆式的音乐厅和歌剧院，中间夹着圆锥塔形建筑，与其他建筑坐落在质朴宜人的公园式环境之中。各个剧院之间有全遮或半遮式户外游柱走廊，还有花园、庭园、梯田式阶地散布中心各处。整个建筑空间，将弥漫着一种友善、亲切、舒适的气氛。

滨海艺术中心是新加坡未来文化艺术的象征。负责监督艺术中心的设计与建筑工程，并在中心完成后负起管理与策划任务的，是新加坡艺术中心有限公司。该公司执行主席姚国光说："滨海艺术中心将是优雅、精致的艺术珍宝，也是我国独特的代表性建筑。它是富有亚洲风味的现代建筑。到目前为止，是世界其他地方所看不到的。""这个艺术中心不是其他世界级艺术中心的翻版，所谓的亚洲建筑风格，也不是照单全抄，而是取其精神，重新创造。"他自始至终坚持一个概念不变，即滨海艺术中心是属于人民的。

为了让这颗"艺术珍宝"真正属于人民，新加坡政府十分重视实施这个建设项目的科学性、民主性和可操作性。除了前文提到的长期周密的酝酿设想和设计运筹之外，还举行了艺术

中心“构想的形成”展示会，吸引公众人士前往参观并征询对建筑和功能的看法。后来新加坡艺术中心有限公司又广泛地同新加坡新闻及艺术部，艺术中心的用户咨询委员会、艺术理事会，新加坡旅游促进局和经济发展局进行交流和商讨。为了争取更多新加坡人的关注和参与，新加坡艺术中心有限公司还主办了艺术中心的标志设计比赛。新加坡新闻及艺术部部长杨荣文准将提出，艺术中心将推出特别博彩以协助筹款。王鼎昌总统认为，这是要让人民知道艺术中心是属于他们的，他们也能对艺术中心的发展做出贡献。看来，政府的抱负和理想，是建成这一世界级艺术中心的前提。

培养俊美秀丽的戏曲新人才

去年下半年，新加坡正式成立了第一所民办戏曲学院，院长蔡曙鹏博士原为东南亚考古与艺术中心高级专家。该院由新加坡国家艺术理事会协助于去年6月获得批准，注册为一个非牟利的机构，戏曲学院董事局策划领导学院的成立和运作。

新加坡戏曲学院董事局主席林国城，是林增控股有限公司董事总经理，董事局副主席廖文良，是林麦集团投资公司总裁。董事局成员包括新加坡宗乡总会秘书长蔡锦淞、《海峡时报》总编辑冯元良、新加坡国家艺术理事会辅助与发展处处长连金水、东安会馆粤剧团副团长刘荫稳、中国河北梆子戏表演艺术家裴艳玲、新加坡戏曲艺术家潘月红、《联合早报》高级副总编辑成汉通、华族戏曲研究会主席孙宝玉、余娱儒乐社名誉会长张良材、敦煌剧坊艺术总监胡桂馨。之所以详列董事局成员名单，是想说明这是一个在经济实力、专业水准、社会涵

盖、全局运筹等各方面都卓有实力的群体，是新加坡戏曲学院走向成功和成熟的坚强后盾。董事局成员分成筹款、财务、学术和艺术顾问四个小组，协助和处理学院的各种事务。

在新加坡戏曲学院成立新闻发布会上，林国城主席说：戏曲学院目前将以普及和提高为两大目标，一方面扩大观众群，一方面协助本地团体提高艺术水平。长期目标是通过举办有系统的专业戏曲训练课程，培养专业戏曲人才，有朝一日成立新加坡国家级的华族戏曲艺术团。廖文良副主席指出，希望每年为戏曲学院筹得 50 万坡币的经费，以展开各种活动。目前已筹得 12 万坡币活动经费，其中 10 万坡币是由国家艺术理事会拨出的款项。理事会还将在 1996 年为戏曲学院提供新的会所。由此看来，新加坡政府对戏曲学院这个民办的非牟利机构，并非任由它“自供自给”，自生自灭。

蔡曙鹏院长谈到戏曲学院成立的背景时说：新加坡是都市化和工业化的社会，由于生活方式的改变，原有观众的流失，年轻观众存在语文隔阂等各种原因，使戏曲失去了对观众的吸引力而出现危机，成立戏曲学院是促使戏曲振兴的一种办法。为达到这个目的，戏曲学院将扮演与本地戏曲团体相辅相成的角色，如到各中学及初级学院推行戏曲讲座、戏曲体验、戏曲示范、参观戏曲团体及前往戏曲学院观摩戏曲片段等活动，还计划在学校中成立戏曲团体，提高年轻人对传统戏曲的认识和发掘有才华的戏曲接班人。此外，还将与人民协会合作，在民众联络所推行一系列类似的活动。为了提高本地戏曲团体的艺术水平，通过“狮城戏曲论坛”、“名家狮城薪传系列”等系统的讲座形式，帮助他们学习表演、音乐、编剧、导演、舞台美术等方面的知识。至于比较长远的计划，如编写教材、开办专业课程、为本地培养专业水平的戏曲人才，以及在未来几年内

协助本地专业戏曲团体的成立等，目前也在密锣紧鼓地筹划和进行之中。学院的教与学，广泛参考中国、日本、韩国、越南和印尼等国的经验，理论和实践紧密结合。“若干年后，我们将看到新人才像远山的奇峰一样，俊美秀丽地在地平线上出现。”我想，蔡曙鹏博士的这种预言必将能够实现。

发动戏曲社团推展多元化戏曲艺术

新加坡的华族戏曲主要有粤剧、潮剧、芗剧、梨园戏、琼剧和京剧，这些剧种都分别拥有公众自愿参加的非专业戏曲社团。戏曲社团不但是参加新加坡政府主办的戏剧节、传统戏剧节、青少年剧展、亚洲艺术节和国际艺术节的生力军，而且在推动社区、会馆的业余文艺活动、吸引青年观众看戏、创作新的戏曲剧目等许多方面，都做出了积极的贡献。新加坡新闻及艺术部高级政务次长何家良对此做过以下的评价和希望：“我国要发展文化艺术，除了政府所作的努力之外，还需要众多的民间团体，诸如陶融儒乐社等一起推动才能奏效。因此，我们要感激陶融每一分子对推动地方剧所作的贡献之外，也希望大家再接再厉，提高业余剧社的专业水平。”

新加坡的业余戏曲社团林林总总，各具特色，各有贡献。我想通过对陶融儒乐社的比较具体的介绍，便会达到管中窥豹，可见一斑的目的。

陶融儒乐社成立于 1931 年 8 月。最初由陈基础、黄汉民、余树良、潘俊芳等十八位志同道合之士，有感于潮属各邑旅星侨胞对音乐与戏剧饶有兴趣，加之夙具发扬潮汕戏曲精华之抱负，遂共同发起组织。因为立社旨在藉丝竹管弦以陶冶身心，

并以精诚团结融洽感情，故定名陶融儒乐社。

翌年，乐社扩展社务，聘请导师教习汉曲，社员习艺皆孜孜不倦。至乐社成立三周年，即假座大世界游艺场，社员粉墨登场演出汉剧，成绩斐然，深获旅星潮侨各界人士之称赞。此后，每年社庆，均表演汉剧以作纪念；凡有社会公益、赈灾恤难，亦皆义演筹款，咸博好评，声誉卓著。日本侵略军占领星洲后，乐社被迫偃旗息鼓。光复后，乐社重新组织，并吸收大量新人。1954 年便应吉隆坡雪兰莪潮州京果商行之邀，远赴吉隆坡为南洋大学义演。

1959 年，陶融儒乐社成立一支阵容强大的华乐团，经常下乡到各处演出，并为合唱团、舞蹈团伴奏，因此也培养了大批华乐后起之秀。

1962 年是乐社重要转折的一年，由于中国潮剧电影流入而引起轰动效应，乐社亦随潮流而排演潮剧。在该年社庆的四场演出中，除汉剧剧目《昭君和番》、《搜楼》、《拾玉镯》之外，还有潮剧《苏六娘》。同年 11 月，应柔佛潮州八邑会馆筹募奖学金之邀，前往演出汉剧《血掌印》及潮剧《苏六娘》，受到各界人士的热烈赞赏。

60 至 70 年代是乐社演出潮剧的全盛期，大凡社庆及应文化部特邀为国庆演出，都演潮剧，如《刘明珠》、《火烧临江楼》、《桃园奇案》、《杨门女将》、《秦王闯道》、《八仙闹东海》等。后两出戏还应新加坡电视台邀请、拍成电视戏剧播映。

80 年代初期，多数演出《井边会》、《梅亭雪》、《义民册》、《回书》、《断桥会》、《留伞》、《铡美》、《闹钗》、《三哭殿》等折子戏名剧，间中也演《徐九经》、《救风尘》等长剧。五十周年社庆时，除了演出潮剧《春草闯堂》、《香罗帕》之外，还安排演员配搭汉剧名票张昭英同台演出汉剧《别窑》、

《血掌印》等。

90年代以来，乐社多次从中国汕头市邀请有名导演及司鼓老师前来指导，藉此提高社员的艺术水平。这段时间曾排演新编长剧《青天难》、《长相思》、《宋宫惊魂》、《胭脂案》等。

乐社除举行一年一度的社庆演出外，还响应参与华族文化节、春到河畔迎新年、艺术节及商业团体、会馆、联络所俱乐部等的特邀演出。

1991年，乐社创作演出了由蔡曙鹏博士根据印度史诗《罗摩衍那》改编剧本，陈有才先生谱曲的潮剧《放山劫》，并于9月间应邀参加德国斯图加特市主办的国际戏剧节。

1993年2月，应中国汕头市国际潮剧节的邀请，以戏宝《闹钗》参加演出。

1994年年底，乐社元老杨浩然率领乐社潮曲队，远赴砂捞越古晋及印尼的坤甸交流演奏潮曲。

1995年7月，乐社应泰国文化中心邀请，为庆祝泰王蒲眉逢陛下登基五十周年大典而特别举行的国际罗摩衍那节，以潮剧《放山劫》参加演出。

对于陶融儒乐社的介绍，我要特别推荐他们编演潮剧《放山劫》这一壮举。《罗摩衍那》这部长达两万四千多颂（一颂两行，一行十六个音）的印度史诗，通过木偶戏、面具舞剧、说唱等多种舞台形式，9世纪后便在东南亚各国流传。据此改编的潮剧《放山劫》叙述的故事梗概是：西宫柯贵妃施计逼老国王驱逐罗摩（仁昭）王子出宫，把他流放森林十四年，将皇位传与仁昭之弟仁斌。森林中之十头魔王垂涎仁昭之妻董妃姿色绝伦，强使其弟千面魔王变成金鹿引开仁昭，将董妃掳回魔宫。仁昭四处寻妻，得遇猴王哈奴曼并允诺闯入魔宫救出董妃。猴王行踪暴露，与魔王及魔宫守卫进行生死搏斗，后以火

攻之计转移众魔视线，救出董妃。仁昭夫妻团圆，并除却诸魔。

如何把《罗摩衍那》这部长诗改编成只有十位演员、演出个把小时的潮剧《放山劫》，改编者蔡曙鹏博士如是说："在写剧本时，我希望尽量保存戏曲的特色，多唱少说，各行当戏量分配均匀，以期各有所长的演员有发挥才华的机会，故事里的人物各有展现内心世界的唱段。因此，老国王、罗摩王子（仁昭）、贵妃、王妃、魔王都有独唱曲，猴王、魔王有武打场面。剧本中也有不少后台合唱曲，我主要的意图在于突出潮剧的帮腔形式。比较棘手的是由于受了篇幅限制，一些次要情节、人物在首演的版本里割爱了。"蔡博士对华族戏曲在新加坡的生存发展的关心，他对重振中国地方戏曲所做的艰苦努力，实在令人敬佩。

新加坡国家艺术理事会艺术发展委员会主席陈忠义教授，对潮剧《放山劫》的编演评价很高。他说："陶融儒乐社受邀参加为泰王陛下登基五十周年而特别举行的国际《罗摩衍那》艺术节的演出，我谨表示祝贺。陶融儒乐社是第一个用华族戏曲表演《罗摩衍那》故事的团体。这项别开生面的演出，既是一个突破，也是一个挑战，它对于演员和观众都是一种新的考验，同时也为促进彼此文化的理解提供了新的渠道。"

陶融儒乐社于今已经历了一个甲子有余的漫长的时光，该社社长李仰波的一段话，概括而又中肯地说出了他们工作的价值和贡献："陶融儒乐社在历史的浪涛中没有被时代所淘汰，默默地随着历史的演变不断地发展。今天，在保留华族传统文化的号召下，本社负起了时代的新使命，每年定期呈献华族音乐和戏剧的演出，虽是涓涓细流，但对华族传统文化的传播工作，却尽了一份力量。"

在结束这篇新加坡文化艺术管窥印象的文章时，我深感新加坡的政府和人民对文化建设和艺术创造的投入是巨大的，所取得的成效也是显著的。究其原因，新加坡的舆论作了这样的解释："在物质建设取得了这样可观而均衡的成就以后，我们现在应该把更多的心神放在精神建设方面。""这些年来，随着经济上的发展，我国的文化事业也日渐受到重视，教育水平不断提高，各种艺术活动也在推展中，这显示在艺术的软件上已在孕育和成形中，兴建艺术中心，则是在硬件上的配合。""一个国家只顾埋头搞经济，没有文化建设，只有物质，没有文明，所造就的民族就如土财主一样，它将是如浮萍一样，植不了深根，无法奠定稳固的基础。只有在深厚文化的滋润下，国家和民族才能历久不衰。打个比方说，经济成就所带来的是强健的体魄，文化上的成就却赋予人们美丽的灵魂，两者的结合才是完美的。"新加坡新闻及艺术部部长杨荣文准将说得更清楚，"我国更大的目标，是使艺术成为所有新加坡人日常生活的一部分，这将是几代人的工作。"他还多次强调艺术发展是国家发展不可分割的一个部分，他希望新加坡在艺术方面能为本区域和世界，像它为银行、财政、制造业和商业一样，做出同等的贡献，并协助创造新思想、机会和财富。

这一切说明，新加坡的政府和人民，正在努力建设既有发达经济又有优雅文明的国家！

（原载《广东艺术》1996 年第 2 期）

建树粤剧“表演文学”刍议

加强艺术创新、提高艺术质量，本是戏曲界的老生常谈，也是粤剧界讨论了无数遍的问题。本文仍然试图从重视表演的地位和作用、努力建树“表演文学”这个角度，谈一些提高粤剧艺术质量的不成熟的看法。

粤剧艺术的质量，体现于粤剧剧目的质量，包括了剧本、表演、导演、唱腔音乐、舞台美术、宣传营销等方面的质量。当前谋求粤剧剧目各个方面质量的提高，也应该重视提高粤剧表演的艺术质量。如果能够完善地解决这个问题，说不定粤剧艺术在新的世纪将会出现柳暗花明的新气象。

谈论提高粤剧表演的艺术质量的问题，我建议从建树粤剧的“表演文学”做起。关于“表演文学”的概念，是由我国已故的著名戏曲导演阿甲先生提出来的。阿甲认为戏曲的表情达意是由两方面的“文学”构成的，一是戏曲的语言文学，一是戏曲的表演文学。阿甲把戏曲的唱、念、做、打诸种表演手段，提高至与戏曲剧本的唱词和道白同样具有“文学”的意义，在我看来至少有三方面的理由。一、戏曲既要通过文学剧本中的语言文字作为表达剧情题旨的手段，同时也要依靠舞台表演的歌（即唱和念）与舞（即做和打）作为传递情感意趣的媒介，两者缺一不可，相

辅相成。表演中的歌与舞，甚至可以传递剧本的语言文字所未能包容的内容和讯息。如果说剧本中用以表现内容的语言文字叫做戏曲的语言文学，那么舞台上的歌舞表演也具有表现内容的功能，因此也应该叫做戏曲的表演文学。二、有人对戏剧的一种精当的解释认为"戏剧是以演员为中心当众表演的艺术"，没有演员的表演，戏剧也就丧失了形象化地反映客观现实的功能。把表演也看作是文学，提出表演文学的存在，是客观地凸显了表演的价值和地位，充分强调演员的表演在戏剧活动中的关键作用。三、提出表演也是文学，是为了张扬表演，特别强调戏曲表演独具的歌舞性这种鲜明的品格，使戏曲朝着"以歌舞演故事"的本质特征返本回归，十分有利于戏曲艺术在未来的竞争和发展。

在构成戏剧活动的各种因素当中，人们通常会以"剧本乃一剧之本"来强调剧本的重要性；"观众是上帝"的说法，把观众视为决定剧目成败的要素；至于剧场的建设，则是以现代先进科技使之尽可能完善。在剧本、演员、观众、剧场四种因素之中，惟独是演员这个因素，人们似乎尚未给它一个确切的位置。其实，有了演员的当众表演，才能把供人阅读的案头剧本变成真正意义上的剧目演出；演员表演迸发的艺术魅力，才能满足观众的好听、好看、好玩的审美要求；演员在表演中创造的表演文学与剧作家在剧本中创造的语言文学水乳交融，才能圆满完成对戏剧内容表情达意的任务。

在粤剧艺术的发展过程中，曾经出现过粤剧大师、著名粤剧表演艺术家和优秀的知名演员；在当今的粤剧界，也有不少获得正高、副高专业技术职称的优秀演员。他们的舞台实践和艺术创造，客观上已经为缔造粤剧的表演文学做出了巨大的贡

献。但是，在目前粤剧的表演艺术的范畴里，也存在着与建树粤剧的表演文学背道而驰的盲点和误区。比如不了解戏曲的表演是一种独特的歌舞表演，是歌舞性与戏剧性两者矛盾统一的表演艺术；不知晓戏曲的表演程式的由来、特征和作用，表演程式与生活的关系，不明白戏曲的脚色行当的含义和构成，以及各个行当的特征及其作用；不懂得从造型、表情、寓意、求美四个方面做出全方位的努力，争取塑造成功的舞台形象。由于这些盲点和误区的存在，在粤剧舞台上便出现了“跛脚画眉”式、“木头公仔”式、“活动衣架”式种种被观众讥诮和批评的表演现象。不从观念和实践中彻底克服这些表演的弊端，这是根本谈不上建树粤剧的表演文学的。

建树粤剧的表演文学，是需要粤剧界的演员群体集体采取的一种艺术创新活动，但是却要从每一位演员做起。这项活动的最终目的，是使每一位演员都能够成功地塑造舞台形象。当粤剧舞台日积月累地出现无数成功的舞台形象的时候，便会形成灿烂辉煌的粤剧表演文学的宝库。

演员们成功地塑造的舞台形象，是建树粤剧表演文学的基础，演员们只有在舞台之下胜任四种“角色”，才能在舞台之上演好自己扮演的角色。这四种“角色”的第一种是称职的演员，他们必须熟练戏曲“四功五法”的表演技能，娴熟运用塑造舞台形象的各种艺术手段。第二种“角色”是敏锐的思想者，他们深知自己肩负的“人类灵魂工程师”的庄严使命，永远歌颂真善美、鞭挞假恶丑。第三种“角色”是忘情的艺术家，他们接受扮演人物的任务后，总是设身处地去体验角色，务求登台后塑造形神兼备的舞台形象。第四种“角色”是严肃的批评家，他们在反复的舞台实践中虚心听取观众的意见，苛刻地反恭自问，不断地对自己的表演成果批评修正，以求日臻

完美。

由于本人学识有限、见闻不广，以上所谈或许是无稽之谈、无的放矢，谬误之处，敬请批评指正。

（作者附注：本文涂鸦之中，曾参阅张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通论》第七章“戏曲表演”，武汉出版社出版《艺坛》第一卷载蒋锡武《由吴晗、达里奥·福、梅兰芳所想到的——对于表演文学的一点认识与阐释》）

（原载第三届羊城国际粤剧节学术研讨会论文集《粤剧论坛》，2001 年 2 月澳门出版社出版）

当代戏剧之命运系于群众

“当代戏剧之命运”在《中国戏剧》开展笔谈以来，响应者众，言词恳切，反映了戏剧界以及社会各方面对当今戏剧处境的热切关注。各方论者或从宏观方面立论，或从微观方面剖析，大家都不约而同地指出：现时的戏剧面临严重的危机。面对戏剧危机，有论者认为戏剧处境危殆，人力难以回天：也有论者指出戏剧有其根基，毕竟事在人为。在我看来，对当代戏剧之命运，不必过于消极悲观，只要政府、剧团、群众三方齐心合力，就可使戏剧在当今时代安身立命，并且获得生存发展的新天地。

对戏剧命运持悲观论者，似乎忽视了中国幅员辽阔、戏剧剧种繁多这些客观事实，往往以一时或一地之戏剧景况，去估量整个戏剧之处境及命运。殊不知“东方不亮西方亮，黑了南方有北方”，此处沉寂，彼处兴旺；这个剧种低迷，那个剧种红火，戏剧总会在这里或那里顽强地求生存谋发展。戏剧在社会文化生活中的地位，虽然已从人们不可或缺的需求退居为多元选择的一种对象，但它作为人类精神生活的结晶，文化积淀的成果，情感交流的方式，总是有人需要它、依恋它、爱护它；只要人们存在这些合理的要求，戏剧就不会从现实世界消失。继承弘扬优秀民族文化，发展繁荣文学艺术，是社会主义

精神文明建设的题中应有之义，党和政府已在宣言和行动中屡屡加以证实，戏剧理所当然地应该在有中国特色的社会主义文化事业中占有一席之地。

但是，对当代戏剧之命运，却也万万不可盲目乐观，坐而论道。“诗文随世运，无日不趋新”，包括戏剧在内的一切艺术形式，莫不如此。当代戏剧要立足时代，争取观众，就必须与时俱进，开拓创新，从思想内容到艺术形式，都要进行一番新的建设，这便是首要解决的一大难题。目前举国上下正在为建设完善的社会主义市场经济体制而努力奋斗，戏剧的创作和演出也必须进入市场经济运作的轨道，如何建立适应社会主义市场经济发展要求的体制和机制，戏剧还只是处于举步维艰的初步探索阶段，尚需努力进取，扎实工作。当代戏剧生存发展的内外动因，都与政府文化行政管理部门的作为息息相关，党委和政府及时拿出促进戏剧事业发展的方针政策和措施办法，看来更是当务之急。

笔者局处广东一隅，接触最多的是广东地方戏曲，近日有幸参与“2003年佛山粤剧文化周”的活动，仅就从中获得的一些感想，权当跻身“当代戏剧之命运”的讨论。

一

由佛山市人民政府主办，中共佛山市委宣传部、佛山市文化局、佛山日报社承办，以“魅力佛山·琼花焕彩”为主题的“2003年佛山粤剧文化周”，盛事连绵，弦歌不绝。佛山粤剧文化周的主要活动项目有：1. 中国戏剧家协会、《中国戏剧》杂志社主持召开的“当代戏剧之命运”研讨会；2.

佛山青年粤剧团新剧目展演；3. 佛山市民间十大粤曲唱家评选颁奖晚会；4. 佛山粤剧名伶名剧专场；5. 佛山粤剧名伶名段专场；6. 万福台（清初所建古戏台）讲大戏（粤剧俗称）；7. 美国、新加坡、港、澳粤剧团体艺术交流演出；8. 佛山青年粤剧团舞台艺术精品五区公益巡演；9. 佛山粤剧历史展；10. 粤剧文化之旅。十大活动内容之丰富，形式之多样，辐射之广泛，影响之深远，真可称得是闻所未闻，见所未见。佛山以及广东诸多传播媒体，对佛山粤剧文化周的高密度、大信息量的推介报道，也使人目不暇接，耳难旁听，终日沉浸于粤剧艺术的魅力感染之中。佛山粤剧文化周的举办，对于满足群众的娱乐需求，提高群众的审美品位，给予群众切实的文化利益，充实群众的精神家园，都发挥了十分积极的作用。毫无疑问，这是繁荣地方戏曲艺术的一桩盛事，是弘扬优秀民族文化的一种有力举措，对于把佛山这座历史文化名城建设成为古今兼容的现代化大都市，对于把广东建设成为“文化大省”，对于有中国特色社会主义文化事业的建设，都做出了一定的贡献。

二

对佛山粤剧文化周作出以上的评价，主要是因为它的活动体现了六个方面的结合。这些结合既符合粤剧艺术发展的客观规律，保持了粤剧旺盛的生命力；又大胆探索了先进文化的前进途径，有利于民族的科学的大众的社会主义文化事业的建设。第一个结合是理论与实践的结合，保证了艺术前进的方向性。第二个结合是过去和现在的结合，保证了艺术

生命的延续性。第三个结合是专业与业余的结合，保证了艺术传统的继承性。第四个结合是国内与国外的结合，保证了艺术创作的多样性。第五个结合是公益与消费的结合，保证了艺术生产的时尚性。最有意义、最令人深思的是第六个结合，即政府、剧团、群众在繁荣发展粤剧事业中那种亲密无间、水乳交融的结合，这种结合使艺术生存获得了广阔的空间和新的生命活力。

佛山粤剧文化周的举办，就政府而言，是本着执政为民的宗旨；在剧团方面，坚持赖民为生的信念；对于广大人民群众来说，因为获得了切实的文化利益而鼓掌欢呼，整个活动鲜明地体现了以人为本的人文关怀理念。由于政府、剧团、群众三方联手，心心相印，相互支持，紧密合作，使佛山粤剧文化周获得了圆满的成功。

三

这次活动的成功，对于如何促进地方戏曲以至中国戏剧的繁荣发展，提供了许多有益的启示。

第一，尊重人民群众热爱本土戏曲的深厚情感，才能使戏曲艺术葆有安身立命之所在。

佛山民众自古至今好尚戏曲，早在明代成化年间，无论富豪之族还是乡俗子弟，便多有演戏唱曲者，有的甚至“惟事戏剧度日”。到了清初，祖庙之前的万福台“台上演戏鼓桌什物俱全”，演戏看戏之风日甚。乾隆年间，本地戏班的同业组织琼花会馆在佛山建立，“会馆演剧，在在皆然；演剧而千百人聚观，亦时时皆然。”连官府文书也对演戏之事表示无奈，慨

叹“城外河下，日有戏船”；“锣鼓之声，五日不闻，冲僻之巷，无地不有。”同治、道光之世，佛山的演剧活动已达到“村市演唱，万目共瞻”的程度。以至诗人梁序镛在《汾江竹枝词》中作出了热情的咏叹：“梨园歌舞赛繁华，一带红船泊晚沙，但到年年天贶节，万人围住看琼花。”乡音乡戏与世道人心一脉相承，它繁荣一方娱乐，维系一方民众，弃之不能，断之不可。新中国成立之后，人民政府理解广大群众的娱乐需求，尊重他们的欣赏习惯，大力扶持和发展粤剧事业，“南国红豆”遍布佛山和珠江三角洲各地城乡。“文化大革命”期间，以江青为首的“四人帮”只准“革命样板戏”一花独放，并且指令“移植革命样板戏是地方戏曲革命的必由之路”。就在“四人帮”疯狂推行法西斯文化专制主义的巅峰时刻，佛山地区辖内的一些群众和业余剧团，却在“私伙局”里演粤剧、唱粤曲，表示对“四人帮”在文艺工作中倒行逆施的无声抗议。江青闻报之后即作出批判两广文艺界攻击革命样板戏的几个“小丑”的批示，责令广东省委严加追查，从而在当时引发了一场严重的政治风波。由此可见，民心不可欺，民戏不可禁，民间戏曲永远在民众的心目中占有不可取代的重要位置。改革开放以后，佛山市人民政府以古鉴今，察礼乐而审民情，十分尊重人民群众热爱本土戏曲的深厚情感，在领导扶持粤剧发展的工作中，采取了许多实际而有效的措施，因而使得佛山粤剧文化周呈现出“南国红豆”红遍、梨园歌舞繁华的一派大好景象。

第二，倡导人民群众对本土戏曲的自愿自觉的娱乐传承，才能为戏曲艺术的发展提供良好的生态环境。

一般意义上的戏剧活动，是由演戏和看戏两个部分组成的，一个戏的创作演出，只有在得到观众临场观看的情况

下，才能算是一次完整的戏剧活动。如何争取观众看戏，设法培养一代接一代的热心观众，是戏剧赖以生存发展的基本条件。如果观众对剧团的演出，从你演我看到你演我不看，戏剧就会处于十分恶劣的生存困境；反之，观众对剧团的演出，从你演我看到你演我也演，戏剧的发展就能获得一种良好的生态环境。为时三个月的佛山民间十大粤曲唱家评选活动开展得如火如荼，就从这个方面说明了当今粤剧的景况。佛山及珠江三角洲一带的群众不但喜好看戏听曲，自己也踊跃地演粤剧、唱粤曲，因此这里既有国家级的粤剧曲艺之乡，也有省级的粤剧曲艺之乡。在这里，俗称“私伙局”的民间粤剧曲艺团体有五百个之多，其中不乏一家三代同台演出的“粤剧之家”。在一些基层，“私伙局”的活动更是热火朝天，如佛山市禅城区张槎街就拥有六个民间粤剧曲艺团，常年参加活动的成员近两百人。有些团的节目能连演一个月，有些团能上演四个长剧。尤其可喜的是该街的白坭悠扬粤剧团的十多个“台柱”，全部都是二三十岁的年轻人。佛山民间十大粤曲唱家评选活动的举办，更全面地展示了粤剧粤曲在该市的全面普及和在普及的基础上提高的可喜局面。此次活动吸引了五区五十多支参赛队伍的近千名粤曲爱好者参加，其中年龄最大的七十多岁，最小的只有六岁多，大多数都是青少年。不但参赛者众，男女老少齐上阵；而且演唱的质量也很高，全面展示了粤曲的子喉、平喉、大喉的三种优美的唱法，在歌音掌握、技巧运用、节奏安排、情感处理等方面，都达到了相当好的水平。人民群众在喜闻乐见的自我娱乐中得到文化的享受和审美的满足，继之又推动他们自愿自觉地去继承和传播，这就从重要的方面为粤剧营造了良好的生态环境。

第三，创作雅俗共赏的新编剧目，才能让戏曲艺术在群众钟爱的氛围中取得足够的发展空间。

群众喜爱戏曲，群众对戏曲的欣赏要求也随着时代的变化而不断提高，现今的戏曲艺术只有努力实现现代化，才能从根本上满足当代观众对戏曲的需求。而不断创作各种题材的新编剧目，带动戏曲艺术的全面革新，是实现戏曲现代化的必由之路，佛山青年粤剧团在这方面做了很好的工作。该团是佛山观众以至广东及海外粤剧观众欢迎的一个优秀的国办粤剧团，每年深入城乡演出一百多场，还经常出国进行文化交流和商业演出。观众欢迎他们的一个主要原因，是他们能够根据观众娱乐品味的变化而不断推出各种题材、风格的新编剧目。改革开放以来，在观众中口碑相传、获得国家和省级各种奖励的优秀剧目就有《顺治与董鄂妃》、《铁血红伶》、《丽人怨》和佛山黄飞鸿系列粤剧《禁烟记》、《奇情记》以及新近编演的《小周后》等。这些剧目不但在内容上新颖独特、引人入胜，而且在表演艺术、导演手法、唱腔音乐、舞台美术各方面都推陈出新、悦目赏心，观众赞誉他们是“散发粤剧青春魅力”的可爱剧团。佛山青年粤剧团在观众的呵护钟爱中迸发活力，大展拳脚，通过他们演出的示范和推广，使粤剧艺术在群众爱护她的这片热土上得到广泛的普及和提高，并且蓬勃地发展。

第四，促进海内外戏曲的交流演出，可以使戏曲艺术更加焕发青春活力。

早在20世纪之初，一位派驻海外的记者便在文章中叙述了粤剧、潮剧等广东戏曲在海外传播的盛况：“广东之人爱其国风，所至莫不携之，故有广东人足迹，即有广东人戏班，海外万埠，相隔万里，亦如在广东之祖家焉。”粤剧在海外演出，不但在世界五大洲传播了中华民族优秀的文化艺术，稍解粤籍

华侨华人渴望聆听乡音乡戏的饥渴，在祖国和华侨华人之间搭建了心灵沟通的桥梁；并且使粤剧艺人开阔视野，博采众长，从戏剧观念到粤剧艺术本身，都进行了多方面的革新创造。粤剧大师马师曾于1931年游美演剧归来后写下了以下的心得："余居新大陆，后半年登台时候较少，所有时光，几全用于研究变革之方法中。因是默察彼邦之影戏、歌剧可为变革粤剧之助者诚不少，故取人长以补己短，他山有石，乃可攻玉也。"粤剧大师薛觉先经历欧风西雨的濡染之后，决心使粤剧具有"粤剧的精华，北派的工架，京剧的武术，梅派的花式，电影的表情，话剧的意识，西剧的置景"。正因为有了粤剧艺人在海外的交流演出，博览西方的戏剧、电影艺术，使得粤剧艺术进一步加强了自身的包容性和易变性，从而在舞台上呈现出日新月异、五彩斑斓的可观景象。今时的粤剧继承了过往粤剧的这个优良传统，采取"走出去，请进来"的办法，继续推进海内外粤剧的艺术交流。佛山粤剧文化周的活动中，包括了"英、葡、马来语粤剧荟萃演出"，使得今日的粤剧舞台更为异彩纷呈、青春焕发。

第五，整合戏曲的丰富资源，可以为戏曲艺术提供生存发展的新天地。

戏剧演出纳入市场经济运作，必须建立有利于适应发展市场经济要求的生产体制和机制，整合戏剧资源，多方开拓门路，便是其中要做的重要工作。佛山粤剧文化周的活动中，有佛山粤剧历史资料展，琳琅满目、蕴积丰厚的展览，吸引了数以万计的观众。还有粤剧文化之旅，邀请和组织海内外粤剧"发烧友"（戏迷）参加粤剧文化周的各项活动，开辟了旅游消费的新路线。这些整合粤剧资源进入市场的新探索，都取得了初步的喜人效果。

政府、剧团和群众三方联手的佛山粤剧文化周取得圆满成功，说明只有从人民的利益出发去开展戏剧活动，以群众的广泛参与去推动戏剧的发展，用人民群众的需求去促进戏剧的提高，戏剧艺术才能在新的时代争取美好的生存机会。

当代戏剧之命运系于群众！

（原载《中国戏剧》2004年第1期）

真挚的心路　诚实的文字

——《山村这片天》读后感

关于女作家和她们创作的小说，近年文学报刊上时常会出现“美女作家”、“下半身写作”一类的话题。最近更有文章提出：“下半身、一夜情、隐私报告、身体写作……以及最近又闹得沸沸扬扬的胸口写作、垃圾派诗歌，并由此引发多场口水大战。有人为此摇旗呐喊助兴扬威，以此当做社会风气开放的标志（哈哈哈!），也有人说这是写手们的比傻比贱游戏（委婉说是投机取巧，直率说是文字卖淫，换取虚名实利）。”（2004年7月31日《羊城晚报》“花地”发表林宋瑜《身体写作的越界》）因此人们在选择阅读女作家的小说作品时，总会有些芥蒂，生怕又会陷进“故事＋性”的阅读陷阱，尴尬不堪。

出于半是乡谊半是同事的缘由，近日我读了女作家陈瑞春新近出版的长篇小说《山村这片天》，虽不见得是震撼文坛的精品，也未显现先锋实验的时尚，但绝无“身体写作的越界”，却让人产生临风赏荷的清凉。愉悦之情，油然而生，不禁提笔写下这篇评介的文字。

我对《山村这片天》产生这样的读后感，是因为作者用她手中诚实的笔，描绘出我和作者一样熟悉的众多的父老乡亲的身影；也因为作者通过写人叙事和状物抒情，让我体味到一个

特定时代的人情世故和国是民生；还因为作者以极其痴迷的情感表现了客家的山歌、民俗和风情，把我带回了魂牵梦绕的故乡精神家园之中。由此，我想起了林宋瑜先生在文章中写下的另一段话："并不是写在白纸上的字都能串成文学的。文学是精神与心灵的栖宿地，这就是为什么那些经典作品能够世代相传并伴随无数贫瘠艰难的岁月。它们支撑着许多人的生活，甚至信仰。不久前，我读到一位作家的读书札记，他在评述一位诗人的诗作时，他说他因此悟到什么叫做'语言即神'，我被这四个字深深感动。"多么奇妙的语言！多么神圣的文学！陈瑞春用她自己的语言，诚实地面对自身、面对自己的情感、面对她所熟悉并且经历过的生活，让我在这个烦躁的时代，一时找到也许是"精神与心灵的栖宿地"。

《山村这片天》吸引我产生阅读兴趣的地方，并非具有恢弘的气势和深沉的哲理，或者生动的故事情节和时尚的叙事语调，而是作者运用质朴无华的近乎白描的笔墨，栩栩如生地刻画了宗伯一家父母子女的人物形象，勾勒出同宗伯一家有所交往和纠葛的白梦村男女老幼的众生相。人物之间点面连接，纵横交错，远近映衬，亲疏有别。我通过对鲜活的现世人物的认识，能够遥想他们血脉相承的近祖远宗；我通过这些人物在当今时代的言行举止，可以洞察客家民系古今如一的品格节操；我通过宗伯一家日以继夜的劳作生息，便会知晓山村农民的勤劳善良和坚韧乐观；我甚至通过书中男男女女对性爱情色的好恶，从中获得树立正确的爱情婚姻观念的有益启迪。

当然，这一切近于理性的思考，都是产生于对书中人物形象的认同和感悟，正是由于鲜灵活脱的人物画廊深印于我的脑海之中，使我真切地认识了"山村"的天和地，认识了"山村"的人和物。首先跳出我脑海的，是那位既葆有客家妇女的

传统美德、又散发当代农村女青年的时代风华的二琼姑娘。作者用饱蘸激情的文字，细致地刻画了这位形象姣好、情感丰富、品行端庄、志存高远的客家姑娘的成长过程。书中那些与众不同的细节描写和推动人物性格发展的情节铺排，给我留下了深刻的印象。在20世纪60年代那个天灾夹杂人祸、农民饥寒交困的苦难岁月，二琼好不容易从家中讨得一点粗盐，以解肚空和嘴馋，可她还是从中检出几粒送给两个月没吃上盐的锦清。这个今天看来“微不足道”的细节描写，写出了小小年纪的二琼是如此明事理、懂人性、重感情，也为这位客家姑娘顽强地跋涉于坎坷的人生之旅铺垫了扎实的文字基础。随着故事情节的发展，我看到了二琼对父母的体恤，对弟妹的关爱，对亲邻的照拂，对朋友的真诚，以及在她身上迸发的对正义的景仰，对邪恶的唾弃，对爱情的忠贞，对理想的追求各种复杂的心理情感，掩卷沉思，我仿佛真切地看到这位从过去蹒跚地走过来的客家女子，如今正大步流星地奔向光明的未来，不禁由衷地赞同作者对她的赞美：“饥寒日子山稔花偏偏开得如此娇艳!”令人过目不忘的人物，还有二琼的母亲宗伯母。这是一位典型的客家母亲的形象。她秉承客家先辈妇女的美德，日出而作，日落未息，面对黄土背朝天，在艰苦困顿的岁月里，几乎是无中生有地操持一家十数口的柴米油盐。她生儿育女，相夫教子，经历生老病死，始终是一片冰心在玉壶，坚忍着一位农妇母亲必须忍受的磨难和劫数。特别让人敬佩的，是这位母亲精神的崇高。书中写到她给小弟喂奶时，“她的眉头皱紧了，嘴呶拢成一个‘○’，还倒吸着气，二琼猜母亲干瘪的奶子又没奶了让小弟咬得难受”。可是当“小弟像饿狼一样张开小嘴又准又快含住了她另一个奶头，使劲吸吮了几下就‘嘬嘬’有声了，还得意地用手搬起缩上前的脚。母亲的眉头松开了，嘴

角又恢复了原来微微往上翘的模样，双眼皮下的杏眼放出柔和的光定定地看着小弟近似没发的头，还用粗糙的手去捋那几根黄发呢。”这是对平凡而又伟大的母亲最寻常的一种情态的描写。母亲在那仅靠几分钱一个工分艰难度日的年代，为了掩息旁人对她多生子女是为了多抢工分的嘲讽，悄悄地吃草药人工流产，接着又悄悄地去后山窝扶牛犁田，回得家来“母亲的裤筒下流下一股暗红的血来”，这时子女们才知道母亲“病了”。这一段读来令人肠断心碎的文字，更是绝妙地刻画了母亲的灵肉俱光，堪称楷模的感人形象。二琼的父亲宗伯，是一位飘泊回乡的归侨，也是山村里颇有民望的长者，读着小说中描写他在雷雨中张罗家人砻米作炊以疗饥腹的章节，看到他在贫瘠的土地上指挥儿女摸鱼捕鼠以补家贫的情事，听着他一节烟蒂、一杯清茶话说西游的抑扬话语，特别是他在“文化大革命”中戏说“当倌”、冷对“牛棚”的遭遇，让我明明白白地亲近了一位客家男人的父老一辈。他贫穷但未丧志，他弱小却不畏缩，他知书明理但不傲视乡邻，他达天知命却不反对趋时进取。就是凭着这位客家男人坚直的脊梁，他挺起了二琼这个家，也撑起了山村这片天。小说中给我留下较深刻印象的人物，还有那位貌似风流却命如纸薄，处境艰辛但情志高洁的青年妇女锦清；牛雄马壮又有远大前程，莫名落难显得言行失措的知识分子李文雄；年幼时于孤苦的境况中养就拙朴，长大后在时代的潮流中敢作敢为的细狗伟华；爱书如命，敬业似天的伯父；气壮声洪，见义勇为的弟弟二合；情如柔丝，燦若桃花的堂姐阿巧……就是这许许多多性格不同，命运各异的男女老幼，他们的七情六欲、离合悲欢，活画出 20 世纪 60 年代至 90 年代一个客家山村的生活长卷。作者说村中的“琐碎事”耐人寻味，应了“荣枯物理终难测，贵贱人生自不知”的格

言。但是我读过《山村这片天》之后，分明还感受到那个特殊年代的时代风貌，世事转侧，人情物理和社会民生。

《山村这片天》的故事，许多都发生于20世纪60年代。人们都说那是一个令人终生难忘的特殊年代。那场在神州大地上摧梁折柱的以“无产阶级文化大革命”为名的政治大风暴，是一场史无前例的大内乱，它给祖国母亲和她的子孙留下了至深且钜的创伤，创伤在很长的一段历史时期都久久难以愈合，时而隐隐作痛。这种心灵的创伤对《山村这片天》的作者陈瑞春而言，毫无例外也无法幸免，于是她在她的小说里写下了她对“文化大革命”的个人体悟以及同龄者的集体记忆。当然，她不像政治家那样去进行科学的阐述和研究，而是使用小说家的笔墨。用她自己的话来说，是通过让人怦然心动的白梦村发生的“琐碎事”，去记录她对文化大革命的体验记忆。于此，我联想到年初文学界关于当代文学表征的“轻”和“重”的议论。女作家戴来说：“‘轻’和‘重’不是对立的，打个不恰当的比喻，你可以用斧头把一颗心脏一劈为二，也可以用刀片慢慢地一刀刀地划割，我认为后一种看似不费劲的做法更残酷更能让人记住。这个血淋淋的比喻实在不恰当，我的意思是用‘轻’的形式来表现‘重’的东西是一种聪明的更需功力的写法。”（《羊城晚报》2004年2月7日发表申霞艳《七十年代美女作家眼中的文学世界》）我想陈瑞春所描绘的“琐碎事”，不就是戴来所指的“用‘轻’的形式来表现‘重’的东西”么。也许陈瑞春并非有意识地运用这种“聪明的更需要功力的写法”，但她在小说中关于农村文化大革命的一些章节的描述，却让我读过后牢牢地记住了。

对于文化大革命这场“由领导者错误发动，被反革命集团利用，给党、国家和人民带来严重灾难的内乱”在偏僻山村的

兴起和发展，小说通过午夜骤响的锣声，烧红天际的火把，狂热喧嚣的人群，揪斗，体罚，凶殴，杖毙……进行了触目惊心的描写，让我勾起了对这场骇人内乱及其极端错误的痛苦回忆。文化大革命深入发展，无端横祸降临宗伯一家，宗伯这位当年逃难印度佣工、后来回乡支援建设的归侨，被莫须有的罪名收审拷问、羁押“牛棚”，这在文化大革命的狂风恶浪之中，只是“朝露”一滴。但小说在描写宗伯这一段遭遇的时候，却有“戏说当倌”、“冷对牛棚”的精彩文字，让我咀嚼出了文化大革命的另一番滋味。当造反派提审宗伯要他交代在印度的经历时，宗伯回答：“我在印度做倌。”这时那帮人急不可待地要他快说，宗伯慢条斯理地说：“我头几年到书店打杂，后来到亲戚家开的饭馆做厨倌，用猪油渣起火……可能是油水多的原因，身体开始发胖……”“说正题，讲一讲你做官，做哪一级的官?”“哪有级别哟，我们几个年纪轻的都是厨倌，厨师只有一、两个。”“你做厨倌?”其中一个有点文化的人发问。“是呀，是厨倌。厨倌也是‘官’嘛。”宗伯的回答把那帮人气得脸色发白，咬牙切齿。在小说的这个章节里，我们看到了作恶者的凶残暴戾和愚昧无知，也看到了受害者面对灾难的睿智和幽默，这就是在那个颠倒黑白的岁月里人性善与恶的写真。而在“牛棚”这一节里，当宗伯冷对“牛棚”、踟蹰斗室的时候，二琼带着弟弟捏着仅有的五分钱去探望父亲，她舍不得在圩坪上为饥寒交迫的弟弟买一碗汤，用五分钱买了几块豆韧糖带给父亲，“父亲颤抖着双手来接，他的嘴角哆嗦着，眼里溢出泪花。二琼拉着三起的手，掩着面转身跑了……”在姐弟俩探望父亲的过程中，有卖豆韧糖的阿昌伯冒险犯难地为他们通风报讯，有远房叔婆隔着“牛棚”的窗户给父亲喂饭团……这就是芸芸众生、草民百姓之间的“患难见真情”啊。多么纯洁！多

么崇高！有着乡邻的扶掖，有着亲人的关爱，赤子之心未死，人格之尊未屈，受难的宗伯终于从那个灾难的年代走过来。宗伯被释放回家后，当着亲人的面手舞足蹈地说出了一番肺腑之言："你们认为阿爸会发疯？神经病？那你们小看阿爸了。阿爸是什么人！我还要看看那些人究竟怎么样，有什么好下场。'得道多助，失道寡助'，这是真理。我说呀，什么叫反革命？反人民的就是反革命……"这位僻远山村的小小知识分子说出的这番纯朴话语，正好道出了我阅读小说中有关"文化大革命"章节所获得的弦外之音。

小说中有关华侨家属的另外一些故事，读后也叫人产生悲情和无奈，别有一番滋味在心头。在广东的客家地区，千家万户的农民都同海外的华侨华人发生千丝万缕的联系，这种联系是心灵沟通之桥，是血脉相连之路。邓小平同志曾经说过："海外关系是个好东西，可以打开各个方面的关系。"广东籍的海外华侨华人分布世界上一百六十五个国家和地区，人数有三千多万，约占中国华侨华人总数的三分之二，人们说国内有一个广东，海外也有一个广东。无论是过去还是现在，华侨华人都给我们国家带来可观的财富：大量侨资投放于国内的社会主义建设，无数侨款支持国内办学兴教、筑路修桥，源源不绝的侨汇接济国内的父老乡亲……可是在"左"倾理论和"左"倾实践的交互作用之下，在那个是非不分的畸形年代，"海外关系"却成了令人谈虎色变的绑在人们脖子上的绳索，宗伯一家的遭遇就是最好的明证。宗伯自己因为是印度归侨而被怀疑是否国外派遣回来的特务，从而遭到收审羁押。宗伯在经济特殊困难的岁月向国外的父兄实话实说，希望得到他们的米薪接济以度时艰。可是寄往国外诉说饥饿贫穷的信都被有关方面检查扣压，而且因为那时的信大都是千遍一律地诉苦的，邮局职工

奉命干脆把信全部扣压下来。宗伯迫于无奈而“穷则思变”，在写给父亲的信上，写下了歪歪斜斜又瘦又长的八个字：“一家平安，托福！托福！”（隐喻家人饿得又弱又瘦站立不稳的意思）结果父亲从国外寄来了两桶猪油和两条火腿，可是“海关鬼扣下一半”。读到这里，我们不由自主地像楚大夫屈原那样：“长太息以掩泣兮，哀民生之多艰！”

《山村这片天》还有一个显著的特色，就是通篇散发着浓郁清纯的客家文化的氛围。书中有许多提炼了的客家方言，有十八首精选的客家山歌，有醇厚得像客家娘酒一样的民俗风情，有凝聚着客家人的情感和智慧的民间传说……这一切，伴随着书中各式人物的性格发展和命运波折，映衬着书中各种情事和变故的发生，点染了作者的创作初衷和题旨。如果夸张一些来说，《山村这片天》可以称得上是一部初具规模的客家小说。描绘各种性格、各种心态、各种情感的客家情歌，读来绘影绘声，如见其人。终篇用客家山歌唱道：“落得雨多总会晴，米谷贵了总会平，水打石桥会转侧，阿妹总会好运行；你莫郁来你莫愁，自有云开见日头，自有水清见石子，自有春光在后头。”让人在闭卷之余，得到了更多的点拨和启迪。书中引述的民间传说，也饶有文学意味和人文意蕴，比如老奶奶讲的关于白梦岗的故事，既有生动的故事情节，又包含着先民拓荒、后世繁衍的内容，很有意思。说到客家的民俗风情，我们很自然会想到客家妇女的情爱婚姻。客家女子素以对爱情的纯洁和执著、追求婚姻的美好和坚贞而闻名于世。书中叙述各式男女的事业和人生的时候，自然离不开你情我爱的描写，包括性意识、性心理以及性爱情色的描写。但是这些描写只是人物日常生活的一部分，作为生命力与青春的躁动，甚至作为一种寓意去表现。作者并没有把这些作为噱头和时尚的标签去卖弄。回

应文章开头的评价，就是绝无“身体写作的越界”。英国作家D·H·劳伦斯对两性问题说过一段名言：“性就是美。性和美是一回事，就像火焰和火是一回事一样。如果你憎恨性，你就是在憎恨美……你若想要爱有生命的美，你就得敬重性。”（《性与可爱》）我们觉得作者无意中按着劳伦斯的这番论述，虽然写了性，但是从对待性的态度上严格分清了她所要表现的美与丑。

陈瑞春在出版她的第一部作品集《四季之恋》时，广东省文艺批评家协会主席黄树森在为该书所作的序中写了这样一段话：“不敢说她有自觉的客家文化意识，但就其作品涉及的客家的人情故事、习俗风物……集中反映了对客家文化的总体观照。这在客家文学创作领域，是不可多得的，是难能可贵的。”如今我读过她的第二部长篇作品。发现她不但继续关心那片养育她的土地，努力书写那里勤劳善良的父老乡亲，而且在文学创作的实践，对客家文化的掌握等许多方面，都有了很大的进步。陈瑞春以公务员的身份进行长篇小说的创作，工作繁忙，她感叹“工作之余写作多难呀”，《山村这片天》是在20世纪90年代构思草拟、近年再次修改补充才出版的。也许因为这个原因，使得她的这个长篇小说还显得有些稚拙，未雕琢出完整的艺术型相。比如小说的总体叙事架构，主人公的命运安排，个别人物性格的合理发展，小说语境的设置和小说话语的运用等，似乎尚可以做进一步的深加工。如果要把当代作家划分为从事“经验写作”和“想象力写作”两种类型，我认为陈瑞春应该属于体验型的“经验写作”那一类作家。在她的《山村这片天》中，我发现描写那些距离现时的年代较远的人物和故事以及习俗风情，读来更加生动饱满，饶有意韵。或许因为年代久远的事物，经过岁月的淘汰和记忆的积淀，更易于捕捉

其中有意味的东西。当小说表现当今的现实生活时，或许是由于对现在进行时的事物，还来不及进行充分的咀嚼和反刍，未能抓住其中最精彩的本质和神韵，相对来说就觉得比较平直和苍白。因此，我觉得陈瑞春在坚持“经验写作”的同时，还应该加强想象力的蕴积和培养，建议她阅读和思索女作家朱文颖说过的关于想象力的一段话：“我理解中的想象力不是玄虚的东西，而是最终能升腾起来的那股力量。所有的作家都会存在生活领域的局限，这并不可怕。……因为真正的想象力必定来自你的内心，是‘化腐朽为神奇’的那种力，我甚至认为，它恰恰应该来自你熟悉的那块生活领域。我们现在真正缺乏的，并不是对于我们不知道的那块生活的想象，我们真正缺乏的，是找到我们身边熟悉的万事万物的灵魂，是在特定的时空背景中找到我们自己的据点。”（见上文所引申霞艳文章）提出的这些意见，也许是无的放矢，或者是虚晃一枪。好在陈瑞春自己说她丝毫也不敢怠懈，她还要再写家乡，而且会写得更深刻一点。我期待女作家陈瑞春有更多更好的作品问世。

2004年8月14日

（《山区这片天》花城出版社2004年5月出版）

美好的精神家园

——《基石——佛山市群文戏剧·曲艺集》序

地处珠江三角洲腹地的佛山市，自古就以人杰地灵、物华天宝、文明荟萃而著称于世。改革开放之后，佛山市更以一日千里的经济腾飞、日新月异的社会发展而引致世人瞩目。近几年来，随着以“珠三角”为中心的“大珠三角”、“泛珠三角”的经济协作区域的突现，人们更是常常把关注全面建设小康社会，实现社会主义现代化的目光，投向这片勇敢进取、屡创佳绩的神奇土地。

《基石——佛山市群文戏剧·曲艺集》的出版，使人们从书中贴近实际、贴近生活、贴近群众的思想内容，从书中人物所体现的积极进取的价值取向和主动勇敢的人生目标，从全书总体反映的社会主义先进文化的前进轨迹，看到了佛山人民为建设有中国特色社会主义所作出的努力拼搏和探索思考，看到了佛山人民对祖国富强、社会安定、政治民主、精神文明所作出的巨大贡献。通过这些作品的濡沫熏陶和潜移默化，又使佛山人民群众在社会主义现代化建设的伟大事业中，日益巩固团结奋斗的共同思想基础，不断获得奋勇前进的精神动力和智力支持。这套丛书的出版，对于把佛山建设成为文化强市、把广东建设成为文化大省，对于铸造中华文化未来的新的辉煌，都

具有不可泯没的铺路基石的作用。

《基石——佛山市群文戏剧·曲艺集》收集了戏剧、曲艺、音乐、舞蹈、论文各个方面大量优秀的作品，展示了改革开放以来佛山市群众文艺创作和理论研究的累累硕果，琳琅满目。戏剧方面有大型话剧、话剧小品、独幕话剧、小话剧和小粤剧、音乐剧；曲艺方面有粤曲和故事；音乐方面的声乐有独唱、二重唱、小组唱、合唱歌曲，器乐有广东音乐和器乐独奏及民乐、弦乐、管乐合奏乐曲；舞蹈方面有大型组舞和幼儿舞蹈、少儿舞蹈、成人舞蹈、老年舞蹈；论文的内容涉及对群众文化工作方方面面的宏观透视和微观剖析。林林总总的作品和文章，都是群文工作者和工作在各条战线的业余作者，自觉地在人民的生活中汲取题材、主题、情节、语言、诗情和画意而创作出来的优秀成果，真实地反映了进入以经济建设为中心的新的历史时期佛山人民奋勇前行的足迹，还通过对秀丽田园、淳朴习俗、悠久传统和优秀民族文化的热情讴歌，抒发了爱国、爱乡、爱人民的炽热情怀。由于有关部门保证了艺术创作中不同形式和风格的自由发展，艺术理论上不同观点和学派的自由讨论，鼓励从内容、形式、手段各方面进行大胆的创新，使丛书展现了百花齐放、异彩纷呈、百家争鸣、各抒己见的群文园地的大好春光。

统览《基石——佛山市群文戏剧·曲艺集》收集的作品，给人留下以下一些突出的印象。

第一，真实反映丰富多彩的社会生活。

深入生活，亲近人民，表现时代前进要求，放眼历史发展趋势，这是许多业余作者共同的创作心态，七场话剧《新居》就是一个最好的例证。作者创作《新居》的初衷，是写真实的发生在他们身边的人和故事，让人们从中对珠江三角洲进行一

些认识、理解和思考。《新居》的初次公演，就引起广大观众和专家学者的莫大惊喜。一位从未看过话剧的珠江三角洲的农民观看后说："演的都是我们村里天天发生的事情。"著名戏剧评论家刘厚生则把《新居》赞美为"一株南国的珠兰，黄玉点点，香气四溢"；并且透彻地作了评析："全剧集中笔力写变：环境在变，思想感情在变；而变又有快的变，慢的变，主动的变，被动的变，各种形态的变。这正是我们时代的一个重要特征。这个戏如此反映了生活真实，具有浓郁的时代色彩，它没有耳提面命地高台教化，却不会不令人在剧情浸润中得到启迪。应该说这个戏是有一定的深度的。"观众和专家的热情赞扬，印证了作者关于"接受生活"的真切感悟："无论谁想要写出一部反映现实生活、让人看后认为充满生活和时代气息的艺术作品，就必须首先去接受生活、关注生活。"《新居》创作和演出的成功，使它荣获 1998 年中宣部颁发的"五个一工程"奖和 1998 年文化部颁发的"文华新剧目"奖。

第二，努力塑造生动感人的艺术形象。

群众业余作者身处生活之中，有着充沛的创作热情，他们运用多种多样的文艺形式，去反映现实生活中当代英雄的创造业绩和普通百姓的劳动生活，描写他们的悲欢离合和理想追求，歌颂他们的求实精神和创新眼界，刻画他们的闪光性格和优秀品质，从他们的笔下走出了一个又一个有血有肉、鲜活灵动的人物形象。当中有追逐时代潮流的弄潮儿，有自尊自信自强的创业者，有遇事敢为人先的排头兵，有默默耕耘奉献的"老黄牛"；也有巾帼胜于须眉的新女性，兼通古今人情的老妇人，惧内却能除恶的伟丈夫，厌学但求上进的小学生；还有看重劳资融洽的新老板，追求知识理想的外来工，善知人情冷暖的好邻居，临老方知求学的老农民。群众业余作者都具有鲜明

的创作立场和严肃的创作态度，他们除了歌颂美好的新人新事新风尚之外，也用幽默的、讽刺的、荒诞的笔墨，去嘲笑生活中假、大、空的丑象和鞭挞社会上各种不正之风，力求通过文艺作品警醒人们抑恶扬善、除旧布新，努力建设真善美的新生活。群众业余作者永远不会忘却他们勤劳勇敢、坚韧不拔的祖辈先人，所以他们在作品中也以高尚的情思追怀祖先在历史上写下的光荣篇章。于是我们看到了对古代英雄保家卫国的由衷赞扬，对革命先烈流血牺牲的热情歌颂，对先哲名人创业精神的大力褒奖，对名士闻人真情至性的独特张扬。群众文艺创作所塑造的这些今人或古人的艺术形象，或栉沐着时代的风雨，或散发出泥土的芳香，或因其出众的节操，或以其平实的举止，一一醒人耳目，使人奋志提神。如此众多的性格不一、神采各异、内蕴深厚、引人遐想的人物形象，结构成一幅有血有肉、栩栩如生的人物丹青长卷，说明改革开放以来佛山市群众文艺创作取得了喜人的丰硕成果。

第三，热情讴歌魂牵梦绕的家乡风物。

佛山市的群众文艺创作，在舞蹈、音乐方面具有很强的创作实力，这些方面的作者，满怀爱国、爱乡、爱人民的创作激情，曾经通过善于咏物言志、抒情寄意的歌舞节目，创作了一批吟诵讴歌家乡风物的优秀节目。佛山市文化局早在 1993 年组织创作了突出佛山鲜明特色的大型风情组舞《情醉水乡》，力求独辟蹊径以珠江三角洲水乡的传统年节为序列，展示水乡特有的民俗风情，要求达到时代精神和地方特色有机结合、具有雅俗共赏审美价值的要求。这个作品以珠江三角洲特定的年节活动为主线，以佛山地区的民歌民谣和民间舞素材为基础，组成惊春、听雨、赛舟、乞巧、弄影、闹秋、卖懒、飞花八个舞段，充分表现春之明媚、夏之蓬勃、秋之隽永、冬之缤纷的

不同情韵，以新的创意融地方特色与时代气息于一体。作品演出之后，得到广大观众和专家同行的一致好评，其中的闹秋、弄影、赛舟三个节目，还获得文化部颁发的群星奖金奖、银奖、优秀奖。佛山市参加全国、全省群众舞蹈、音乐比赛获奖的节目，不仅仅是《情醉水乡》的节目，许多表现龙舟竞渡、龙狮起舞、秋色巡行、剪纸花灯、粤曲声韵、八音妙奏、武林技艺、石湾陶塑以及反映幼儿稚趣、少年蓬勃、青年风华、老年光采等的节目，因为具有独特的构思、别致的语汇、脱俗的律动、奇妙的意蕴，也在各种比赛评奖中获得很高的荣誉和奖项。

第四，理智思考日益多元的群文活动。

随着社会主义物质文明、政治文明、精神文明建设的加速进行，群众文化活动作为满足人民精神生活多方面需要、进行思想政治工作、实施公民道德建设工程的一个重要载体，越来越突现其对于培养社会主义新人，提高人民群众思想、文化、道德水平的重要作用。只有迅速提高群众文化工作的水平和质量，才能使之适应新形势下的新的要求，关键在于认真贯彻邓小平理论和“三个代表”重要思想，把群众文化工作者的实践经验升华为理论，努力用理论创新的成果进一步推动群众文化活动健康积极的向前发展。非常可喜的是，我们在丛书的群文理论集中，看到了许多研究群文活动的理论见解和应对措施。其中有从全球经济化、信息化的背景下纵横议论新时期群众文化事业的文论，有对社会主义市场经济体制下办好群众文化事业的探索思考，有对建设群艺馆、文化馆、文化站的积极建议，有对繁荣群众戏剧、音乐、舞蹈创作的真知灼见。这些文章的显著特点，是力图以理论的创新去推动观念、制度、工作的创新。群文理论文章的结集推广，一定会指导佛山市的群文

工作开创更上一层楼的新局面。

党的十六届四中全会《关于加强党的执政能力建设的决定》提出："坚持最广泛最充分地调动一切积极因素，不断提高构建社会主义和谐社会的能力。"中共广东省委关于贯彻《决定》的意见提出："增强构建社会主义和谐社会的能力，建设和谐广东"。《基石——佛山市群文作品丛书》的出版，说明佛山市的群文工作者过去已经为人民群众营造了一所丰富多彩、温馨祥和的精神家园。今后有关方面若能积极发展健康向上、各具特色的群众文化，引导文化工作者深入实际、深入生活、深入群众，为人民奉献更多无愧于时代的精神文化产品，佛山市的群众文化工作，一定可以为构建社会主义和谐社会，建设和谐广东，做出新的更大的贡献。

（此序还用于《基石——佛山群文戏剧评论集》）

（《基石——佛山群文戏剧·曲艺集》、《基石——佛山群文戏剧评论集》中国戏剧出版社2004年12月出版）

我和顺德粤剧的情缘
——《顺德粤剧》前言

我非顺德人，也不是广东人，但在我的内心深处，却对顺德存在着一种难以言状又无法排解的“情结”。

两年半之前，我在报纸上读到一篇描写顺德的文学作品，作者认为女性一生最靓丽当数18岁，1965年或者邻近的几年是“顺德的十八岁”。他用十分抒情的文字，描绘了“顺德十八岁”那段最靓丽的年华：“三十八年前的顺德，四季分明，日夜有序。数百平方公里的土地，能清楚地看到天人合一的和谐景象。才到三月，用来喂蚕的桑就已从冬眠中苏醒，破土而出。绵长的春雨，吝惜的阳光，使桑芽长成一片美丽的鹅黄色。当七月降临，大片的甘蔗长成了一望无际的青纱帐。夏阳的蒸煮下，初见成熟的甘蔗散发出腻腻的甜味。九月则是香蕉成熟的季节，夕阳西下，残阳透过蕉叶映照着串串成熟的香蕉，使即将到来的收获更显得沉甸丰硕。而腊月将至，当土地回复沉静与干净，只余少量冬菜在疏寒中摇曳时，却是顺德一年一造的最为著名的收获季节。河道里渔船往返穿梭，网子里鲮鱼乱蹦跳跃，银光闪烁。①”

---

① 仇启明：《顺德，何年十八》，《羊城晚报》2003年12月28日。

读着这篇优美的作品，勾起了我对20世纪60年代初期第一次踏上顺德土地时的绵绵追忆。那时我还是走出大学校门不久的一名文化新兵，单位领导听说顺德从乡间市坊收缴了许许多多的“旧书”，就差我单独一人前去协助“甄别”。一路之上，极目所及，只见河汊纵横、水网密布，桑基鱼塘，蔗林蕉树，目不暇接。顺德人民所造就的“四基六水”的田园美景，那人与自然和谐相处的人间奇迹，确如《顺德，何年十八》的作者所感叹的那样，“十八岁的顺德”拥有“美丽、安全和廉洁”，保留着“真诚和自然”。我情不自禁地产生了对顺德仰慕和迷恋的感情。

我在清晖园的一间僻静平房居留了半个月，每天抱回一摞“旧书”阅览，那时完全没有“除四旧”、“打倒封资修”的意识，只凭在大学里培养起来的对民间文学和地方戏曲的兴趣，拿来浏览的多是龙舟歌、木鱼书、粤讴、南音唱本以及粤剧的出头、班本和各类剧本。当时的顺德大良，尚未有现今的高楼大厦和车水马龙，清晖园更是一处清静幽雅的园林。我独处斗室，在绿荫覆盖的窗下，由得鸟唱虫鸣，只是一本一本地读书，心驰岭海，目悦神怡，常常是忘餐废寝，欲罢不能。记得我读过的有龙舟歌唱本《碧桃锦帕》、《庄子试妻》、《文明结婚》……有木鱼书《金叶菊》、《钟无艳娘娘》、《花笺记》……有粤讴《解心》、《夜吊秋喜》……有南音唱本《客途秋恨》、《十二寡妇征西》……还有一本标明“大棚”的《西番宝蝶全套》。读过的木刻、机印、泥印的各类粤剧剧本更是难以计数，记得有早期的《海瑞奏严嵩》，中华民国时期的《顺母桥》、《宝鼎明珠》和薛觉先的《白金龙》、《沙三少》、《胡不归》，马师曾的《佳偶兵戎》、《天网》、《蒙古王子》……顺德那大半屋子的“旧书”，在不久之后发生的“横扫一切牛鬼蛇神”的

“文化大革命”之中，我猜想不是被一把火烧掉，就是拉到造纸厂化成了纸浆。而我在读书过程中抄录的资料，也在“文化大革命”“破旧立新”的过程中“破”掉了。

后来在我的一本幸存的笔记本里，发现当时抄录的一段文字，它唤起我对那段美好时光的回忆，它也是硕果仅存的我当年收获知识的见证：“大洲龙船有宋宣和遗制。洲有神曰宋太保梁公者，盖以将作大匠，从宋幼帝航海而南者也。公将营宫殿于大洲，未成而殁，村民感其志祠之。每岁欲举龙舟，则请于太保覆珓，得全阴则神许矣。许则举，辄有巨木十数丈浮出江中，舟之长短准之，号曰龙骨。自崇祯丁丑以来，请辄不许。辛丑之岁，有泣诉于神者曰：吾老矣，神今不许，犹可传之后人，否则此法遂绝矣。神乃许之。船长十余丈，广仅八尺，龙首尾刻画奋迅如生。荡桨儿列坐两旁，皆锡盔朱甲。中施锦幔，上建五丈樯。五樯上有台阁二重，中有五轮阁一重，下有平台一重。每重有杂剧五十余种，童子凡八十余人，所扮者菩萨天仙大将军文人女伎之属，所服者冠裳介胄羽衣衲帔巾帼裲襶之属，所执者刀槊麾盖旌旗书策佩悦之属。凡格斗挑招奔走坐立偃仰之状，与夫扬袂蹙裳喜怒悲恚之情，不一而足。咸皆有声有色，尽态极妍。观者疑为乐部长积岁月练习，不知锦幔之中操机之士所为也……①”“顺德大良天后庙七八所，惟东门外青云路第一桥者最灵……有某乐部，邑人恒召演剧赛神。船偶渡海，忽风雷大作，洪波兽立，桅折船几覆。某乐部百余人跪，呼天求救。俄见一朱衣妇人立鹢首，船遂定……于

① 后来发现清咸丰六年《顺德县志·岁时民俗》记载：“五月……采莲竞渡，大率至五月乃止。惟大洲龙船高大如海舶，其鱼龙百戏积物力至三十年一出，则诸乡舟行以从，悬花球绣囊，香溢珠船……”疑所抄资料即为此事之详细记载。

是演剧三日，婆娑乐神。此乾隆四十年事。”当时抄录这段文字，对梁公之灵、天后之神倒不以为然，我惊叹龙舟之雄伟壮观，傀儡之美轮美奂，我更神往木偶表演之“有声有色，尽态极妍”以及演剧乐部竟达“百余人”。这其中蕴含着多少丰富生动的戏剧元素和戏曲形态啊！那人数竟有百余人的戏班规模，拥有杂剧五十余种的演出内容，固然令人追思。诸种角色的齐备，服饰道具的华美，戏剧动作之精妙，人物情感之丰富，更是引发了我对顺德戏剧的无穷遐想，我真想一头扎进这片戏剧的沃土，去追寻先辈艺人的行走足迹和神奇创造。于是我在仰慕迷恋顺德自然景观的情感之中，更渗透了探究顺德民间艺术和人文精神的思绪，这似乎就是我对顺德所怀有的难以言状和挥之不去的“情结”。

世事沧桑，人事蹉跎，后来我再也没有进一步探究顺德戏剧活动的机缘。但是在不断学习粤剧历史和粤剧艺术的过程中，我发现拥有丰厚的人文环境和戏剧资源的顺德这片土地，孕育了比任何一个地方都多得多的极具戏剧资质和演艺才华的梨园精英，他们一代一代、一批一批地进入戏剧的天地，蜚声中华菊苑，扬名粤剧艺坛，为广东以及中国戏剧艺术的发展做出了不可磨灭的贡献。近代的梁廷柟，留心时务，精研史学，兼擅诗文戏曲，才名倾倒一时，著有“小四梦”杂剧(《断缘梦》、《江梅梦》、《昙花梦》、《圆香梦》)，所著戏曲论著《藤花亭曲话》，更是饮誉当时和后世。现代的罗瘿公，性情风雅喜交游，精通京剧门道，善于度曲编剧，帮助程砚秋创立“程派”艺术，使其成为京剧界一代宗师，所著《菊部丛谈》，保留了许多京剧变迁的珍贵史料，对京剧研究具有较高的价值。当代众多的粤剧红伶和戏剧名家，更是灿若晨星，光芒四射，都在不同时期的粤剧舞台，留下了令人难忘的艺术足迹。

顺德的粤剧红伶和戏剧名家，从家乡顺德走上广州、港、澳和海外的粤剧舞台，闻名中外。粤剧的根仍然深植于培育它成长的顺德土地上，生生不息，代代相承。中华人民共和国成立后，顺德粤剧团成为维系粤剧艺术与钟爱粤剧的顺德人民之间的重要桥梁，也是使粤剧在顺德繁衍发展的主要力量。他们从社会主义革命到社会主义建设时期，从改革开放年代到如今进入小康社会，虽然几经风雨，屡处逆境，始终肩负起振兴粤剧的使命和责任，与时俱进，开拓创新，继承着顺德人民勇立潮头、敢为人先的精神，目前已在剧团体制改革、艺术生产创新、演出市场开拓等许多方面取得丰硕的成果。蓬蓬勃勃、红火兴旺的民间粤曲、粤剧演唱活动，出现了“万家灯火万家弦”的大好景象，使粤剧在顺德的活动拥有更加深厚的群众基础和更为广阔的活动天地。看看顺德获得许多“中国戏曲之乡”、“粤剧之乡”的光荣称号，看看不少选手在国家和省市各种粤曲、粤剧赛事中夺取的殊荣，粤剧在顺德的发展一定会薪火相传，世泽绵长。

前不久拜读原顺德文体局局长何兆恒为《顺德粤剧风采》所写的“前言”，其中有一段话说道：“一个剧种历数百年而不衰，演数百年而不弃，其魅力、其生命力是何等旺盛！人们看戏，既重欣赏表演艺术，更重欣赏剧中精神。顺德是个鱼米之乡，民风淳厚之地，粤剧在此扎根、开花、结果，就是理所当然的了。”还有一段话写道：“粤剧与顺德本无连系，是顺德对粤剧的贡献把两者紧紧地联系在一起。如果说粤剧生于南国，则可以说粤剧长于顺德。一个拥有近亿观众、数百年历史，拥有五大流派、各大唱腔的剧种，竟然在一个地广不及千里，人口不过百万的小地方，创造出五大流派独占其三，名伶辈出，名剧屡就，延绵数百年而不断的奇迹。如果这样也不能说粤剧

长于顺德，则说顺德是粤剧之乡该不会再有异议了吧!”智者之言，茅塞顿开，我毕生热爱粤剧、研究粤剧，于是鼓起勇气，不揣浅陋，集纳前人的研究成果，加上自己的观点、材料和见解，写成了这本《顺德粤剧》的书稿，奉献给顺德的父老乡亲。

（《顺德粤剧》人民出版社 2005 年 10 月出版）

《芙尔戏剧小品集》序

十多年前认识了芙尔，开始的时候，觉得她是一个外表温文尔雅的“白领丽人”，后来在参与群众戏剧活动的过程中，一起议剧本、谈演出、参观访问、深入生活，我才知道她是一位富有创作激情、剧作数量丰富、作品质量上乘的剧作家。许多年前芙尔就被广东省文化厅聘请为“业余编剧家”，她珍惜荣誉，勤奋笔耕，年年都拿出精心创作的话剧小品，在全省或全国的群众戏剧创作评奖中获奖，朋友都戏称她是“获奖专业户”。如今她从历年创作的作品中择优编集出版，嘱我读读这些作品并且提出意见，我欣然从命。

书中收入的作品，大部分都曾在舞台上演出过，我一边读着这些作品，一边回忆着舞台演出的情景。作品表现的题材，包括古往今来，天南地北，人情冷暖，国是民生；作品塑造的人物，或颂扬善者的和衷济世、拼搏进取，或揭露丑类的损人利己、灵魂空虚；作品体现的风格，既有毫发毕露、纤细入微的细腻，又有嬉笑怒骂、穷形尽相的恣肆。作者对生活的甜酸苦辣的叙述，对人情的喜怒哀乐的描绘，使我们深深感悟当今时世所要弘扬的博爱、和谐、公平、廉政的精神，进一步体会先哲前贤一直倡导的同情心、进取心和荣辱观、生死观。读罢这些作品掩卷沉思，我从内心深处发出这样的感言：芙尔真不

愧是广东的“业余编剧家”、“获奖专业户”！

芙尔是一位热爱生活、拥抱生活、对生活有所感悟而形诸作品的剧作家，她的作品反映了比较丰富多彩的现实生活，并且具有较强的艺术感染力和寓教于乐的娱乐性。她写平民百姓的父子之爱、兄弟之情，既有饱含感情的笔墨，又有净化心灵的题旨；她写普通群众的职业选择，一方面歌颂百业不分贵贱、行行出状元的择业方向，另一方面又嘲弄胡作非为、妄想天上掉下馅饼的择业行为；她写劳动人民的行为品德，或见义勇为、挺身而出，或饱暖而思诗书、亲科技而求进取。这一切都不是道德说教、政治宣言，而是通过独特生动的戏剧情境，与众不同的人物性格，具有生活张力的戏剧冲突，饶有情趣的个性语言，让主题思想从情节和场面之中自然而然地流露出来。比如《孔夫子开店》中那位退休语文教师，为生活所迫开了间小饭馆，宁可不做生意，也要千方百计让食客识字知书，主人公虽贫贱但孤直的性格和作品表达的有了知识才有力量的主题思想，颇为发人深思。又如《刘姥姥逛街》，写一位四川农村的老太太到现代都市去探望在工厂打工的孙女，路遇持刀入室抢劫的贼人，凭着一根拐杖和早年当过民兵连长的胆识智慧，竟然吓退了气焰嚣张的劫贼，救了懦弱无能的老板的性命。通过怪诞之中折视现实的情节，快人快语却砸中社会良心的台词，直斥不少地方在公众治安方面存在的善恶不分、麻木不仁的社会通病，读来大快人心。芙尔的剧作大多反映当代生活，偶尔也涉足历史题材，她在《生死签》中塑造了一位先忠后孝、舍子杀敌的平凡母亲的可敬形象，人物形象所蕴含的爱国主义精神和英雄情怀，演出时再三获得满场观众的喝彩。她在《皇上与太监》中，把笔触潜入人物的内心深处，刻画了中国古代最善于溜须拍马、阿谀逢迎的宫廷太监的卑污心迹和诡

谲行状，读后使人对人性的被扭曲喟然叹息。

芙尔是一位热心于儿童题材戏剧创作的剧作家，她写下了不少反映儿童生活的话剧小品，以成人社会对未来一代的文化期待和殷切希望，按照“以善为美”的儿童文艺的基本美学特征，努力在作品中歌颂人间的博爱。伟大的童话作家安徒生说道：“爱和同情——这是每个人心里应该具有的最重要的感情。”人类的爱，大而分之有两类：一是以自我为中心的爱；二是超越自我的博爱。在儿童文艺作品中传输博爱精神尤其重要，因为博爱是一种超越自我的爱，是以他人为中心的爱，是没有功利目的的爱。通过文艺作品传输博爱精神，对儿童人文情怀的养成十分重要，这是一种通达人心、联系人心的激情澎湃的爱。在儿童文艺作品中这种爱经过深化和亮化，可以滋润美化少年儿童的精神生命，使他们逐步形成人之为“人”的最基础、最根本的价值观、人生观、审美观，从而夯实人性的基础，塑造未来的民族性格。芙尔在作品中不管写儿童与成人的遭遇，或者表现儿童之间的交往，通篇都烛照着令人憧憬和激动的博爱精神。《坑，彩虹》以生动的细致的戏剧行为，充分展现儿童毫无自我欲望、只为他人着想的执著爱心，映衬对比一些成年人的自私行为和独善心里，使这些成年人受到感染而认识爱心像彩虹一样，“是最美丽的霞光，是最灿烂的云彩，是人间真善美集结而升华的露珠”！《想送一件礼物给你》写一位拾荒的老人与一个自卑女孩的偶然相遇，通过心灵的沟通和悲悯情怀的联动，使这对命运不济的“天涯沦落人”，因为受着像阳光一样缤纷和温暖的爱心的浸润鼓舞，共同战胜了生活的艰难和心理的困厄，一同热情地去拥抱生活。

芙尔在儿童小品《龟兔赛跑——决赛篇》和《老鼠玩猫》之中，表现了丰富的艺术想象力，大力张扬符合儿童思维特

征、心理特征和社会化特征的幻想的力量。这两部作品的角色，都是以常见的动物创造拟人的艺术形象，赋予非人类的形象以人类的性质和本能，通过艺术想象和幻想，打造出动人的童话世界。前者超越了习见的“龟兔赛跑”故事的立意，给作品赋予“帮助了别人其实就是帮助了自己”的观念；后者通过老鼠对猫的嘲笑和捉弄，以形象化的陶冶使儿童感知“不学习就会落后，落后就会挨打”的道理。读罢这两个作品，我们不禁想起俄国著名文学理论家别林斯基论述儿童文学的一段名言：“童年时期，幻想乃是儿童心灵的主要本领和力量，乃是心灵的杠杆，是儿童的精神世界和存在于他们自身之外的现实世界之间的首要媒介。”芙尔以她的心血，浇灌着儿童的心灵，帮助儿童认识世界和面向人生，健全儿童的品格和智商，使他们有足够的准备，从儿童的幻想走向现实的世界。她的儿童小品，真切地反映了她对“以善为美”的儿童文艺作品美学特征的追求。

文艺创作要贴近实际、贴近生活、贴近群众，这是实践文艺为工农兵服务、为社会主义服务方向的具体要求。真实地反映现实社会的实际生活，负责地表达普通老百姓内心的呼声，是符合这个要求的创作取向。我们看到芙尔的一些剧作，直面现实生活中的热点、难点问题，反映了当今人民大众对人民公仆、干部队伍的迫切而又严正的要求。比如表现反腐倡廉的作品《酒醉情真》，从夫妻日常相处的小事切入戏剧冲突，饶有生活情趣地揭示“不能利用职权谋取私利”的严肃主题。《没事开开会》在人物彼此调侃挖苦的口角交锋之中，揭露了少数终日无所事事、拿公费中饱私囊的干部的卑琐行径。这些作品都寄寓着人民群众对国家公务员以公廉立身的殷切期望。对于弥散于一些机关中的陈陈相因、无事生非、阿谀逢迎的腐朽作

风，芙尔通过嬉笑怒骂的戏剧手法，一一加以揭露和鞭挞。其中的《用什么来证明你还活着》更叫人哭笑不得，怒火中烧，从办公室的主任到干事，面对一位活生生的农村大嫂，硬要人家拿出还活着的证明，荒唐滑稽的矛盾纠葛，不但气死了剧中的农村大嫂，也能把读者和观众气得半死。艺术的真实胜于生活的真实，芙尔的作品使现实生活通过舞台的再现，呼唤迅速而切实地转变当前的干部作风。

最能反映芙尔小品的风格和特点的作品，是“离婚三步曲”——《夏威夷机票》、《离婚进行时》、《复婚之洞房花烛夜》。我之所以妄下评语，是因为三个作品正面反映了当前社会公众热切关注的问题，创作时运用了更多心理冲突的方式，作者以细腻的笔触描绘了人们心灵的脆弱之处。我惊讶于芙尔捕捉生活触角的敏锐和艺术地反映生活的迅捷。她在“离婚三部曲”中描写的不管是准备离婚的夫妻、领了离婚证的夫妻，还是刚刚复婚又面临分离的夫妻，在处理爱情、婚姻的问题上，或是因为“爱情冰冻”而引致疏远和冷漠，或是因为工作生活劳碌而欠缺理解和宽容，或是因为性格的猜疑而引爆冲突和分裂，大都可以警醒观众不要沉迷于对快乐幸福的享受而忘却对婚姻负责，提示观众不要为了工作事业的拼搏而忽略爱情的存在，引领观众认识传统家庭文化受到的冲击而提高爱情、婚姻的质量，人人都为建设社会主义的和谐社会而共同努力。“离婚三部曲”的作品，不仅具有思想内容方面鲜明的现实性和针对性，在艺术表现上也呈现赏心悦目的戏剧性和观赏性。《夏威夷机票》中的那对年轻夫妻，因为“天外飞来”的两张机票而重温“蜜月”的浪漫与温馨，痛悔对爱情的生疏和麻木，当他们慢慢地彼此走近的时候，观众情不自禁地发出了会心的微笑。《离婚进行时》的那对中年夫妻，真正要分手的时

候，忘却了你争我吵的难堪岁月，深深回味曾经拥有的体谅和幸福，两人同时发出“不吵了”的内心呼喊，人们也都真诚地期盼他们不要分离。《复婚之洞房花烛夜》中的丈夫，是个疑忌心很重的小男人，妻子是个性倔强的女人，当他们在婚姻的程途上兜来转去，“走着走着又走回到这个起点”时，却在“春宵一刻”因为偏执己见和意气用事分床而睡，观众多么不愿意看到发生在洞房花烛夜的这出“悲剧”，这都说明“离婚三部曲”具有感人的艺术魅力。

读完芙尔的话剧小品集之后，感到芙尔已经做的和正在做的事情，都是运用她的生花妙笔通过她的戏剧作品，为实践“坚持以人为本”的真理而尽心竭力，期望她在今后的戏剧创作中取得更大的成绩。

2006年8月12日于广州

（《芙尔戏剧小品集》中国戏剧出版社2006年8月出版）

《广东省优秀农村小戏选集》编前语

建设社会主义新农村是党中央在新形势下作出的重大战略决策。省委、省政府于今年初作出了《关于加快社会主义新农村建设的决定》，指出要积极推进农村文化建设，以先进文化占领农村文化娱乐阵地，推动农村移风易俗，形成文明乡风，提高农民素质。为了适应加快新农村建设和加强农村文化建设的需要，满足农村基层文化工作者和广大农民开展群众性文化活动的需求，我们编辑出版了这一册《广东省优秀农村小戏选集》。

本选集入选的小戏，有的参加了2003年文化部举办的全国群星奖优秀节目进京演出活动，获得专家和群众的好评；有的是2001年至2005年每年全省群众业余文艺作品评奖中获得一、二等奖的作品。这些小戏均出自农村基层业余作者之手。他们与农民群众朝夕相处、心意相连、情感相通，对农民群众的喜怒哀乐、愿望呼声最为了解，所以，他们的作品具有浓郁的农村生活气息，生动地反映了我省农村正在发生深刻变化的现实生活，以及不断涌现的新事物、新风尚，深刻地展现了当代农民的新情怀、新面貌，具有鼓舞人心、促进和谐、推动社会进步的强烈感染力。这些小戏主题上体现了关注农村、关心

农业、关爱农民的思想感情，体裁上汇集了话剧以及我省的粤剧、潮剧、雷剧、采茶戏、山歌剧、民歌剧等多个剧种样式，艺术上风格多样、表达简洁、构思精巧、语言生动，在多次的演出活动中都受到了广大农民群众的欢迎和喜爱。期望这本《广东省优秀农村小戏选集》的出版能为农村文化工作者开展工作提供方便，促进我省农村地区群众性戏剧活动的广泛开展，同时吸引更多的业余作者投入到农村题材戏剧文学创作中来，共同努力，繁荣我省农村文化事业。

由于我们编辑水平有限，这一册《广东省优秀农村小戏选集》肯定有不足的地方，请读者予以指正。

编　者

2006 年 8 月 31 日

（《广东省优秀农村小戏选集》岭南美术出版社 2006 年 11 月出版）

课室·殿堂·绿洲

——“红线女艺术中心”成立十周年随想

广州市的天河区，是这座现代化国际大都市的骄傲。设计独特、花木掩映的红线女艺术中心，静静地处在这日夜车水马龙、人声市声喧阗的闹市旺街之中，她显得如此安祥静穆。既于动中取静，沉着专注；又能动静结合，与时俱进，她也是广州这座历史文化名城文学艺术的骄傲。近几年我常常怀着虔诚而又渴望的心情走进红线女艺术中心，追寻粤剧风采的时候，这里是充实的课室；领略“红派”的时候，这里是艺术的殿堂；座实人生目标的时候，这里是心灵的绿洲。每一次我都是满怀期待而来，每一次我都能喜得收获而归。

一

走进红线女艺术中心，是我认识粤剧艺术和认识红线女的一条重要途径。大堂里伟人毛泽东书赠红线女的“活着、再活着、更活着，变成了劳动人民的红线女”的醒目题词，环立大堂四周的红线女成功塑造的舞台人物形象的雕塑，琳琅满目的红线女参与演出的粤剧和粤语电影的剧照，丰富多彩的红线女

工作、生活、交往的照片，总体构成了花团锦簇、美不胜收的“红线女艺术”的动人景象。这幅动人的景象给我感触最深的一点是博大精深的粤剧艺术造就了粤剧奇才红线女，一生一世沉迷粤剧艺术的红线女为粤剧增添了无比的光彩。

其实，早在1955年红线女从香港回广州参加工作，当时的广东省省长陶铸就对她说：“粤剧需要你，你是要干粤剧的！”2004年中共中央政治局委员、广东省委书记张德江同志观看红线女领衔制作的粤剧动画电影《刁蛮公主戆驸马》后，称赞红线女对弘扬中华民族的优秀传统文化作出了贡献，红线女是广东省最亮的文化名片，是党和国家的宝贵财富。海内外的粤剧观众，也十分喜爱和欣赏红线女的粤剧艺术。远在异国他乡的12岁华侨小姑娘张月英，1982年6月13日看了红线女在加拿大演出《刁蛮公主》后，走上台去紧紧地抱着红线女说：我很喜欢你，也很喜欢粤剧。她是因为喜欢红线女的表演而喜欢粤剧的，可见红线女和粤剧血肉相连，水乳交融，两者密不可分。

人们常说，一滴水可以照见太阳。一代伟人的业绩可以映照一个时代的光荣，一位艺术家的光辉也可以反映一代艺术的辉煌。最近读了煌煌六十余万字的《当代中国戏曲》，这部由戏剧大师张庚主编、众多专家学者著述的当代戏曲史著，缜密周详地论述了新中国成立后中国戏曲改革和发展的历史过程和经验，当中的每一段历史进程和所取得的经验，几乎都留下了粤剧和红线女的足印和业绩。由红线女用她的粤剧表演艺术“写”成的活的史册，成为了这卷记载中国当代戏曲历史史著的有机组成部分。

书中特别指出：红线女的舞台实践，既为粤剧的剧目建设增添了精品的成果，也为戏曲艺术的发展和提高做出了不可磨灭的贡献。

她参与主演的《搜书院》，为改编传统剧目提供了宝贵的经验，这就是："充分发挥个人的创造性，为了人物形象的丰富性和主题的深刻性，必须补充一些必要的情节，使作品呈现出丰富、健康的面貌。"她参与主演的另一个剧目《关汉卿》，"在探索如何运用历史唯物主义正确评价历史人物，并努力塑造出激励今人的生动舞台形象方面"，成为了具有舞台生命力的精品。1965年中南区举行的现代戏会演，红线女主演了《山乡风云》，"虽然在这一时期政治上阶级斗争扩大化的倾向直接影响了现代戏的题材内容，但却出现了粤剧《山乡风云》等反映革命历史生活的作品"。这其中也包含了红线女艺术创造的心血和劳绩。

谈到新中国戏曲舞台艺术的发展与提高时，反复强调红线女参与主演的这些"在编导构思和舞台艺术上卓具特色"的剧目所做出的贡献。一方面指出这些"演员的高超表演与高质量的剧本、高水平的舞台艺术相结合的'三高'的演出，给广大观众留下难以磨灭的印象，在表演艺术上至今仍堪称典范。马师曾、红线女的演出，既各展其才，各具特色，又相互辉映，相得益彰，在戏曲表演史上写下了流光溢彩的一页"。另一方面又说明"红线女跨越了新旧两个时代，虽早已声名鹊起，呈现出鲜明而独特的表演风格，但在新中国成立以后，时值英年，恰逢盛世，在排演大量的新戏中，更使其表演艺术自树一帜，卓然成家"。粤剧出现不少唱腔流派，"其中最突出的是红线女。红线女嗓音条件优越，在继承粤剧传统唱腔的基础上，吸收其他剧种以及曲艺、西洋声乐的演唱技巧，形成新的唱腔流派——'红腔'。她的唱腔'若游龙之飞太空'，千变万化，更能深刻挖掘人物感情。她的演唱，声圆腔满，贯注始终，被人们誉为'龙头凤尾'。由于她勇于革新，突破以往男旦的局限，发展了粤剧旦角唱腔。"

论述地方剧种出国访问产生了广泛的世界影响的进程时，更是屡展出现粤剧和红线女的段落。如说“粤剧是颇具影响的一个大剧种，在东南亚和美洲的影响很大，著名粤剧表演艺术家马师曾、红线女是深受海内外观众喜爱的演员”。1961 年马师曾、红线女领衔的广东粤剧院访问越南民主共和国，“越南戏剧协会主席世倡在《人民报》发表文章说，看了中国粤剧团的演出，‘使人感觉，改革后的中国广东粤剧的丰富表现力和生命力，而‘古为今用’的观点，也在演出中得到有力的体现’”。1980 年、1984 年广州粤剧团访问新加坡，“红线女主演的剧目，给观众留下了深刻的印象，他们对红线女的表演尤为喜欢，红线女一出场便掌声雷动，经久不息”。1982 年广州粤剧团访问了美国和加拿大，“熟悉粤剧的旅美侨胞和美籍华人看了演出，称之为‘南国红豆春来发新枝’。他们欣喜地发现红线女‘风韵犹存’，感到无限的欢欣快慰。对于第一次欣赏粤剧的美国观众来说，他们得到了新的艺术享受。”

《当代中国戏曲》遵循实事求是的科学的态度，不虚美，不掩过，是用可靠的事实资料，如实地记述新中国成立后戏曲艺术改革和发展的一部信史，其中对粤剧艺术的发展以及红线女经历的艺术实践和艺术创造的成果，进行了实事求是、恰如其分的论述和评价。这部令人心悦诚服的戏曲史书，启发了我从直观的感性的体悟，上升为思考的理性的认识：红线女已经和粤剧融为一体，粤剧因为有了红线女而增添光彩。

二

要了解红线女其人其事，领悟红线女艺术的特色、风格、

内涵和神韵，最有效、最科学的方法，也还是走进红线女艺术中心。这里是艺术的殿堂，有精彩的演出，有通达的交流，有真实的表白，有坦荡的研讨。既有对过往粤剧历史的回顾，也有对现今粤剧艺术的剖析；既叩问粤剧的整体，也探究红线女个人。当我进入这里的小剧场，欣赏红线女和她的传承弟子、热心戏迷引吭高歌的时候，耳边逐渐汇合流淌着由“女腔”到“红腔”这条美妙的音乐长河。当我置身这里的放映室，回眸红线女主演的戏曲电影和粤语影片的时候，眼前不断叠印闪现着由红线女创造的艺术形象构成的“红派”表演艺术画廊。当我坐在这里的会议室，聆听红线女娓娓道来的往昔史事和真知灼见，参与专家学者推心置腹的纵横议论和探索研究，我仿佛看到袅袅的红线女从粤剧的“时空隧道”中淡定娉婷地向我们走来。数年相聚，几番探讨，我们对“红腔”和“红派”取得了一些共识：“红腔”的创造，得益于红线女在歌唱艺术方面的优越条件，但更重要的是红线女从准确刻画人物性格出发，千方百计为塑造人物形象而创造唱腔。其声优美动听，其情撼人心魄，为唱情而形之于声，声情并茂，是真正意义上的女声唱腔艺术。“红腔”是在继承前辈艺术家的传统精粹的基础上，广泛吸取多方面的艺术营养，进行大胆而又细致的革新创造的可贵成果。对传统唱腔在不离开它的基本旋律的基础上，通过对装饰音和过渡音的增减，使唱腔既利于表达人物的感情性格，又合乎音乐规律，产生和谐悦耳的美感。“红腔”或华美雍容、或明丽晶莹、或奔放雄奇、或沉郁低回，整体都呈现锦绣芳华与清高脱俗二者结合的艺术特色。这是因为红线女在正确的创作方法指导之下，通过发音与吐字、助语衬词与“底板”等各种音乐手段与作曲技巧的巧妙运用，使“红腔”既继承又发展了传统，唱出了美妙的雅调新声。

“红派”表演的身段动作很少搬用整套的传统程式，而是善于把传统程式分解、拆开；根据所表现的人物、剧情的需要，经过选择改造和提炼，又重新组合，然后运用到所演人物的身上，因而无论大、小的身段动作，都有鲜明的目的性和节奏感。“红派”表演艺术鲜明地显示出一种雍容华贵、端庄大方，更英气袭人、外柔内刚的气质；经过长期的实践，逐渐形成在秀美（婉约美）中兼容悲壮美的艺术风格；但是始终保持着极新，却又极熟，极奇，却又极稳，雅不伤俗，俗不失雅的一贯特色。

“红派”表演艺术是名副其实的中国戏曲流派艺术的一种流派，因为“红派”在艺术上有独特独到之处，有自己的一批代表剧目，已经为广大观众所认可和推崇，在同行中有大批的继承和师法者。红线女以她艺术大家的胸襟把流派的意义拓宽了，为流派注入了新的内涵，“红派”成了一个大写的流派，不仅仅是“红腔”，也不仅仅是红线女的表演艺术、风格特色、代表剧目所能囊括的，更重要的是“红派”所遵循的创作规律、创作方法和“红派”不拘一格的创新精神。最可珍贵的是：“红派”没有打句号，“红腔”还在创，“红派”还在流。

粤剧博大精深，红线女艺术底蕴无穷，都是优秀传统文化的宝贵财富。身入宝山，必有所获。在红线女艺术中心这座艺术殿堂里，只要潜心其间，神游其内，我还将不断取得新的收获。

三

红线女艺术中心，是充实的课室，是艺术的殿堂，还是一

处心灵的绿洲。在这里，当我们对艺术创造的艰辛产生徘徊的时候，可以学习红线女对创造美、传播美的无悔追求；当我们对工作事业的进取感觉迷惘的时候，可以学习红线女对祖国、对人民的毕生奉献；当我们对人生目标的确定出现摇摆的时候，可以学习红线女迎风雨、攀高峰的坚强品格。

在红线女写作的关于艺术、事业、人生修养的文章中，有两篇文章给我留下极其深刻的印象。

在一篇文章里，她形容自己的工作和生活“真有点像苦行僧一样”。她描述自己整个的艺术创作过程，脑子里酝酿人物角色的时候，“对什么七情六欲都无缘顾及，专心一意地面壁苦思”，十足“苦行僧”的信仰；进入创作具体阶段熟读剧本的时候，“对着剧本念台词、制唱腔，真像虔诚的僧人在诵法华经”，俨然“苦行僧”的行状；需要吸收艺术营养充实创作源泉的时候，“参考书本一下子就堆满了书桌，强迫性的抢时间去阅读，这时又像僧人们四海云游去化缘”，恰似那“苦行僧”的心态。一位人民艺术家出自肺腑的心声话语，对于艺术、事业和人生，既深深地入乎其内，又高高地超乎物外，其中的甜酸苦辣，悟透的哲理禅机，多么叫人感动，多么令人深思。

红线女写的另一篇文章，由粤剧而谈及自己的事业和人生，贯穿全文的中心词语，是刻骨铭心的“相思”二字，文章的中心主旨，是“相思能买不能卖”。红线女的“相思”何所指？她说：“唐代大诗人王维对红豆的描写，具有如此迷人的魅力。而我们的粤剧艺术，千真万确地恰如红豆一般。她迷倒了多少人，醉倒了多少人，我这一生一世便沉迷在对它一往情深的相思之中。”红线女对粤剧艺术的“相思”之情达到了何种程度？她在文章中这样说：“舞台上多少个春秋，我塑造的

各种喜、怒、哀、乐的艺术形象，伴我一起分享这醉人的相思。台下多少个寒暑，我靠着这相思的力量渡过了一个又一个的难关、激流险滩。几十年的风风雨雨，几十年的曲曲折折，始终没有动摇我对粤剧的不渝的相思之情！……我珍惜红豆，我珍惜相思的价值。我已将生命融人这永恒的追求之中！我的全副身心，都沉浸、漫游在对粤剧的浩瀚相思之中。”这些珠玉之言、金石之声，不就是马克思所张扬的“真正艺术家的勇气”，不就是毛泽东所提倡的“人要有一点精神”，不就是今天人人都应该做到的“知荣明耻”的具体阐释么！

多少次我走进红线女艺术中心，得到了期待的满足，得到了收获的喜悦，欣赏了粤剧的风采，见识了红线女艺术的芳华。今后我还愿意继续走进红线女艺术中心，充实自己，亲近艺术，净化心灵。

（原载《红线女艺术研究》第 13、14 期）

粤剧形成年代的初步看法

——在“粤剧的起源和形成研讨会”上的发言

谢谢主办单位给我这样一个机会，与同好们一起探讨粤剧的起源和形成的问题。我主要想谈谈粤剧形成的时间，通过几本有价值的史料，从几个方面说明粤剧在清朝同治年间基本形成，同治在位十三年，同治年间是 1862 年—1874 年。

我引用的几本书，第一本是存在香港市政局公共图书馆影印的一本书，是清朝同治、光绪年间满族的一个汉军副都统杏岑果尔敏写的一本诗集《洗俗斋诗草》，是一本竹枝词集，没有出版，他的后人影印赠存图书馆；第二本书是湖南剧作家、理论家杨恩寿于同治元年至十三年间写的一本日记，叫做《坦园日记》，其中讲述他在广西梧州、北流看过什么粤剧，那些粤剧是怎么样一回事；第三本是写于道光年间，光绪十一年影印出版的《京尘杂录》，其中有一本叫《梦华琐簿》讲到粤剧的早期的一些情况。还有就是道光八年出版的招子庸的《粤讴》。我根据这几本书提供的比较详尽确实的史料，从声腔、剧目、表演、班社、演员和流播地区这几个方面说明同治年间粤剧已经形成。

第一，先说说粤剧的流播，也就是说粤剧的影响。早在咸丰、同治年间，粤剧就已经流传到美洲、欧洲和东南亚。根据

目前所掌握的史料来看，粤剧应该说是我国三百多个地方戏剧种中，在世界产生最广泛影响的剧种之一。到目前为止可以说粤剧的足迹已经遍布世界三大洲。作为一个地方剧种，它能够传播海外，得到海外众多华侨以及国外友人的认同，说明粤剧一定有很鲜明的剧种特色，有很鲜明的地方特点。美籍华人陈依范所著《美国华人史》，其中有一章就记载了广东戏在美国旧金山流传的情况：咸丰二年，也就是 1852 年，有一个一百二十三人的鸿福堂戏班在旧金山的美国大剧院上演粤剧《六国封相》，大获成功。接着，当地的商人从中国买了很多建筑材料，在旧金山建起了专门演粤剧的戏院。苏州人王韬在《漫游随录》中记载，同治六年（公元 1867 年）第二届巴黎世界博览会期间，“有粤人携优伶一班至，旗帜鲜明，冠服华丽，登台演剧，观众神移，日赢金钱无算。”至于近邻的东南亚，不但很早就有粤剧演出，并于咸丰七年（公元 1857 年）在新加坡成立了粤剧行会组织“梨园堂”。这是讲在外国的传播。在上海，晚清时上海大概有二三十万广东人。上海最主要的报纸《申报》在同治十二年（公元 1873 年）八月发表了一篇《夜观粤剧记事》的文章。“余去粤几及十年，珠海梨园久不寓目。昨荣高升部来沪，在大马路攀桂轩故址开园登场演剧。粤都人士兴高采烈……羊石风流，宛然复睹也。”也就是说，同治十二年前后，我们的粤剧团已经到上海一个专门的戏院演戏了。演什么戏呢？演《六国封相》：金鼓震天，旌旗拂地。“其堂皇冠冕，光怪陆离，炫人心目。至锦织宫灯之旦脚，淡妆浓抹，皓齿明眸。”再讲粤剧在兄弟省广西的传播。同治年间写的《坦园日记》里的“北流日记”记载，同治四年到五年，广西的一个小县北流县，居然在不到一年的时间里，有六个粤剧班子在那里演戏。演出了四十多个粤剧剧目，一共演出了六十多

场。在广西的一个小县城，粤剧演出就那么热闹。这些事例说明同治年间粤剧流播国外，流播省外及流播其他地区已经是那么广泛，可见当时粤剧应该有它自己特别的东西，受到国内外人民群众的欢迎，它才能如此广泛的流传。

第二，讲声腔。衡量一个剧种的形成，声腔是一个很重要的条件。粤剧的声腔来源于昆、弋、梆、黄，还有民间的说唱音乐和小曲，主体唱腔是梆子腔和二黄腔。诸种声腔并存的局面，我觉得最明显是在道光年间，稍微比同治年间前几十年，前三十多年吧。道光八年，在广州出版了招子庸的《粤讴》，他的许多朋友为这本书写了序言、题了诗，这些序言和题诗将道光年间在广州所演唱的戏剧曲艺的唱腔基本罗列了。比如："珠儿珠女，雅善赵瑟，酒酣耳热，遂变秦声。"赵瑟，北方的乐器，秦声，西北的声腔。"吴歈甫奏，明灯转华，楚竹乍吹，人声忽定。"吴歈，吴楚的声腔，楚竹，中原武汉一带的乐器。"算昆腔近雅，已成习熟；秦声虽壮，究欠温柔"。"铁板铜琶属女郎，珠江沸耳听宜黄"。从这些序文里可以看到，在招子庸出版《粤讴》的时代，有唱梆子的，有唱二黄的，有唱昆腔的，有唱扬州腔的，赵瑟秦声，吴歈楚竹，昆腔宜黄，南音粤讴，次第兴替，你方唱罢我登场，众多声腔剧种，亮相珠海岭南，此时广州已经诸种声腔并存。珠江河面上的花艇也在唱。同治年间，粤剧本体的两种主要声腔，梆子腔和二黄腔已经普遍使用了。这里还有三个材料补充说明。一个是满清的将军写的竹枝词，《洗俗斋诗草》中的一首《唱曲》说道："五子兴歌怨太康，又闻孺子唱沧浪。粤人不解歌风意，开口争号土二黄"。也就是说在同治年间，粤人争着唱"土二黄"，因为作者是满人，是北方人，他把京剧唱的二黄当作正宗，把广东人唱的二黄称为"土二黄"，可见在同治年间，广东已经在唱

二黄了。粤剧是先有梆子，再有二黄，那么说明在此之前，梆子也已经传进来了。第二个材料是现存的一个古老剧本、同治六年刻印的《普天乐班本·寒宫取笑》。已经是梆子腔和二黄腔同时在一部戏里面使用了，这进一步证明我们粤剧的本腔在这个时候已经很完备了。原来是梆子腔、二黄腔分开单独使用，到了同治年间可以同时在一部戏里面两种声腔一同使用。第三个材料是同治八年的《丹山凤出头·陈姑自尽》，《陈姑自尽》讲陈妙常追舟的故事，很多剧种都有，但是我们这个剧本有了用广州话念的口白。何建青同志在一篇文章中说主角潘必正的书童念的一段急口令，“急忙走，急忙忙，忙忙急，相公带我到京都”之类，当时是用广州话念的。说明同治年间粤剧基本上是使用舞台官话，但是开始在唱白里面偶尔使用广州方言。这几个材料说明，同治年间，梆子、二黄为主的粤剧唱腔体制已经是基本形成了。

第三，是剧目，同治年间粤剧有了自己特有的剧目。前面引用的几本书里面共同提到的一个戏叫《六国封相》。《六国封相》在《坦园日记》里是这样描写的，同治四年四月十二日在梧州看戏：“乃粤东天乐部，随麓兄往观。缚席为台，灯光如海。演《六国封相》，登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇；惟土音是操，啁杂莫辨，颇似角牴鱼龙耳”。《六国封相》有一百多人表演，有点像武打杂技一类的表演，灯光如海，花团锦簇，十分热闹。就一般情况而言，其他剧种演《封相》，就是《金印记》的一折，很短的一折戏。但是粤剧的《封相》过去是演一个多两个钟头的、是展现整个戏班阵容的一出戏，同治年间粤剧演《封相》已经是跟人家不一样了。还有一个戏是《天姬送子》，《坦园日记》里记载的《天姬送子》的演出跟我们在粤剧舞台上看到的一模一样，最精彩的一段是表演“反宫

装”，演员穿的衣服，一反过来就是另外一种颜色，另外一种装扮，这也是粤剧的特色。《坦园日记》的作者在北流县看了四十多出戏，其中的一出叫《还阳配》，他说是“乃吾省所无”。杨恩寿是戏剧专家，他看过的戏很多，他没有看过的戏，说明是粤剧特有的。所以从剧目上来讲，同治年间，我们已经有了具备粤剧的剧种特色的剧目。

第四，再说演员，旧社会演员叫戏子，不能登大雅之堂，不能见诸史志。但是很荣幸，我们在道、同年间的书本里发现三位著名粤剧演员。一位是杨懋建在《梦华琐簿》里记载的武小生阿华，每逢琼花会馆祀神时，“各班中共推生脚一人，生平演剧，未充厮役下贱者，捧神像出龛入彩亭，数十年来，惟武小生阿华一人捧神像，至今无以易之。阿华声容技击，并皆佳妙，在部中岁俸盖千余金云。”在同治修《南海县志》就讲了造反的李文茂，“李文茂优人也。会城罕京戏，所谓本地班者，院本以鏖战多者为最，犯上作乱，恬不为怪。文茂素骁勇，擅击刺，日习焉。”第三位是在《坦园日记》里面记载的，同治五年，在粤东升平部，“有伶人名阿文者，貌颇都雅，无粤东浓痴肥艳习气。”有自己的声腔，有自己的剧目，还有自己的演员，可以说明粤剧在同治年间已经形成。

第五，说班社，由粤剧艺人组成的班社，也就是剧团。同治年间有很多，比如《洗俗斋诗草》讲本地班的“名班”列出了两个班社：普天乐和丹山凤。做过南海幕僚的杜凤治所写《特调南海县正堂日记》，里面记载了两广总督瑞麟在家演堂会，他的太太不爱看外江班而要看本地班，所以叫了本地班的普丰年、周天乐、尧天乐三班到总督府演了四天本地班的戏。古老剧本的封面许多都写有戏班的名字，比如说《普天乐班本》、《丹山凤出头》，从中也可以找到很多粤剧戏班的班名。

第六，说表演。具体表述粤剧表演特色的材料有《洗俗斋诗草》，其中有几首竹枝词都是讲表演的，有一首讲翻筋斗叫《翻金斗》："冲场一战起因由，逃难投亲闹不休。最有一般真绝技，全身披挂打跟斗。"有一首诗的题目叫做《传神》："摹拟神情事事详，嚎啕恸哭惨悬梁。其余更有离奇处，花旦临盆大弄璋。"都是讲伶人表演很精彩，很投入，很传神。包括对《六国大封相》的描写："封相出头戏不新，无人着意看苏秦。此出正角谁为主，季子车前执盏人。"说明粤剧的表演有和其他剧种不一般的地方。

所以我们从上面六个方面，说明同治年间这段时间，就是粤剧基本形成、具有了剧种特色和地方特色的阶段。有不对的地方请多多指教。

（原载《粤剧何时有——粤剧起源与形成学术研讨会文集》
中国评论学术出版社 2008 年 11 月出版）

竹枝词反映的粤剧历史足迹

研究粤剧历史的途径和方法很多，有人从志书文献、文人笔记中，找到了粤剧源流演变的足迹；有人把不同时期的音乐唱腔、剧目内容、表演艺术、舞台美术进行对比考察，也可以找到粤剧形成发展的进程；还有人对亲历者、见闻者采用“口述历史”的方法，也可以探访到粤剧历史变化的脉络。此外，从历代的竹枝词和民间歌谣中仔细寻觅，也能够发现粤剧历史变化的蛛丝马迹，从而起到“以诗证史”、“以诗补史”的作用，把粤剧的历史发展脉络叙述得更加清晰。

竹枝词是古代乐府诗歌的一种名称，原本是流行于四川东部一带的民歌，唐代诗人刘禹锡根据这种民歌改作新词，咏唱当地的自然风光和男女爱情，也曲折地表露对当时社会政治的见解，因而使竹枝词盛行于世。竹枝词采用七言绝句的形式，语言通俗，音调轻快，内容多是表现各地的风土人情和男女爱情，历代诗人创作竹枝词的很多。在广东，前人把近代诗人创作的竹枝词辑录成集的有清光绪十二年（公元1886年）吟香阁主人编的《羊城竹枝词》初、续两集，民国九年（公元1920年）出版的署名“羊城如卢诗钟”编的《续羊城竹枝词》，近年北京古籍出版社出版的《中华竹枝词》（四）之“广东竹枝词”等。近代诗人创作的竹枝词，

虽然仍有吟咏风花雪月、山川景物的作品，但是表现地方时事、风俗习尚、物候人情的作品不断增多，富有浓郁的生活气息和乡土情调，具有丰富的社会性和信息量。正如《羊城竹枝词》编者吟风阁主人所说："竹枝词者，风骚之亚流，里巷之歌谣也。愚谓其义简，其意赅，其言近，其旨远，发自然之天籁，相题构意，曲曲传神。"因此，我们就可以从数量众多的岭南竹枝词的作品中，寻找到近代粤剧活动的蛛丝马迹。

一

要从近代岭南竹枝词中寻找粤剧活动的踪迹，首先要谈到的是清朝同、光年间满族诗人杏岑果尔敏的未刊《洗俗斋诗草》，特别是其中《洗俗斋破愁集》中的"广州土俗竹枝词"。对于杏岑果尔敏其人其诗，当代国学大师饶宗颐在为诗集所作的序中做了这样的评价：杏岑果尔敏"同治八年，出任广州汉军副都统，光绪二年，授杭州将军，嗣官马兰峪总兵。行踪所至，流连山川。风土之思既深，雕藻之情弥溯。结纳名辈，酬唱益工。……余读其广州土俗竹枝词九十首，均足以备掌故，令人倍忆往日升平。其菊部排律，梨园往事，赖以有征，更为戏剧史无上资料，有不容忽视者"。检视广州土俗竹枝词中吟叙关于戏剧的十四首作品，囊括了粤剧于同治年间在演唱声腔、剧目内容、表演艺术、脚色行当、名班特色等各方面的内容，差不多可以窥其全貌、识其总体。试将这些竹枝词分类辑录，并与相关的史料彼此佐证，以说明确是"戏剧史无上资料"。

1. 关于本地班和外江班

其一：

和声鸣盛理当然，
菊部风光别一天。
台大人多场面少，
价银累百动成千。

（本地班）

其二：

普天乐与丹山凤，
到处扬名不等闲。
牛鬼蛇神惊众眼，
看来不及外江班。

（名　班）

其三：

外江班子足温柔，
几个优伶艳粉头。
不即不离昆与乱，
酒阑灯炧亦风流。

（男女班）

以上关于外江班与本地班的吟咏，证实了《梦华琐簿》、《荷廊笔记》关于外江班与本地班所列举的重要史实：（1）广州梨园确有外江班、本地班二者的分别；（2）站在士大夫阶层的立场去看外江班和本地班，本地班不及外江班，外江班声色妙、技艺佳，但本地班如到处扬名的名班普天乐、丹山凤等，

却“东阡西陌，应接不暇”；（3）外江班大抵近徽班，演唱的声腔是昆曲与乱弹，本地班专工乱弹、秦腔及角抵之戏，“村市演唱，万目共瞻”。

2. 关于本地班演唱的声腔曲调

其四：

五子兴歌怨太康，
又闻孺子唱沧浪。
粤人不解歌风意，
开口争号土二黄。

（唱　曲）

其五：

拍板抓筝鼓乱敲，
唱来个个嗓音高。
摸鱼歌与龙船调，
咧嘴扬头使劲嚎。

（摸鱼歌）

其六：

珠女歌喉百啭莺，
晓风残月不关情。
便宜最是纱窗外，
竟作珠江第一声。

（小　调）

读过这三首竹枝词，我们进一步知道广东人的本地班演唱二黄腔。因为作者是籍贯北京的满族旗人，听惯地道的二黄

腔，听到广东人唱二黄，便不自觉地称之为“土二黄”。此外，粤人还擅唱木鱼、龙舟和各种小调。这些世俗传唱的声腔曲调，正与我们从书本上知道的广东本地班所唱声腔由昆、弋而演变为梆子、二黄的史实相吻合。

3. 关于本地班的剧目内容

其七：

封相出头戏不新，
无人着意看苏秦。
此出正角谁为主，
季子车前执盖人。

（封　相）

其八：

不兴杂剧喜传奇，
整套开来事事宜。
唐宋元明随便改，
千篇一律几人知。

（整本戏）

说明：（1）本地班擅演《封相》，与众不同的是主角并非苏秦，而是黄门公孙衍；（2）演出剧本内容，与《梦华琐簿》称“所演故事，类多不可究诘”，《荷廊笔记》述“逐日演戏，皆有整本……不考事实，全行臆造，千篇一律，依样葫芦”等相符。

4. 关于本地班的表演艺术

其九：

莫把虚戈作戏看，
干戈未动胆先寒。
腾骧踯躅真忘死，
壮药先吃跌打丸。

（班中跌打丸）

其十：

冲场一战起因由，
逃难投亲闹不休。
最有一般真绝技，
全身披挂打跟头。

（翻金斗）

其十一：

摹拟神情事事详，
嚎啕恸哭惨悬梁。
其余更有离奇处，
花旦临盘大弄璋。

（传　神）

说明：（1）本地班的表演重武打、技击、打跟头，确如《梦华琐簿》、《荷廊笔记》所述："本地班但工技击，以人为戏"，"专工乱弹、秦腔及角抵之戏"；（2）演员的表演感情投入，摹拟逼真，致使观众"惊惮叹羡，信以为真"。

5. 关于本地班的行当及其他

其十二：

花旦出场呈艳姿，
土音啁哳使人疑。
衿庄严重方巾丑，
不向人前逗笑儿。

（角　色）

其十三：

野史从来入戏场，
三花大净漫更张。
曾闻竟有新鲜样，
绿脸红须扮孟良。

（勾　脸）

其十四：

锣鼓喧天闹不休，
辉耀金碧阔行头，
旗旛切末花灯彩，
一概全无不讲求。

（缺欠多）

《梦华琐簿》、《荷廊笔记》二书称：本地班“角色甚多，戏具衣饰极炫丽”，“鸣金吹角，目眩耳聋”，种种情形，可从诗中得到佐证。

杏岑果尔敏在广东人看来是“外江佬”，想来他在故乡北京和任职广州时都喜欢看戏。因为是官场中人，所以把北京皮

黄戏等一类外江班视为戏曲的正宗，而以揶揄的口吻叙述唱“土音”、号“土二黄”的本地班的演出。正是因为他发扬了竹枝词纪实为主，吟咏地方风物时尚，直抒胸臆，语言通俗明快的艺术特色，为我们比较全面、真实地描绘了清朝同治、光绪年间本地班粤剧演出的情况，使我们能够与前人相关记载的史料进行对比分析，从而比较正确地认识同、光年间粤剧历史的真实面貌。

二

清代康熙年间进士王植，于乾隆元年至六年知新会县，任上曾示谕县属人等，严禁纠钱演戏。王植文告曰：“余在新会，每公事稍暇，即闻锣鼓喧阗，问之城外河下，日有戏船，即出令严禁。”（清《徐栋牧令书辑要》卷六）新会地处珠江三角洲，水网密布，戏班乘戏船巡回郡邑乡落演出，这是广东本地班演出活动最显著的特点。戏船名叫红船，本地班又称红船班，红船在粤剧的演出活动中占据着特别重要的位置，除了演出期间，举凡艺人饮食起居、习武练功等，均在红船之中。粤剧戏班乘载戏船进行活动，如从王植记载之18世纪40年代算起，大约止于20世纪40年代，中间经历两百年。前辈艺人刘国兴、陈卓莹等曾有长文专门介绍红船时期粤剧戏班的活动情况。民国期间有佚名者创作《红船竹枝词》一组，估计作者就是红船中人，十分熟悉红船的生活，加之他充分运用广州方言的特点，以生动通俗的形象口语入诗，把红船生活描绘得细致入微，深刻感人。我们把这组《红船竹枝词》和记载红船的史料相比较，在“以诗证史”方面，不但起到“补史之缺”、“详

史之略”的作用，甚至可以发挥“正史之谬”的作用，具有珍贵的史存价值。现把《红船竹枝词》摘录介绍如下：

其一：

千斤搭起在田中，
即晚开台把相封；
出头做来人好赞。
登时主会就唔同。

诗中的千斤指戏棚；封相指六国封相，粤剧戏班到每个演出点，开台必演封相；出头指折子戏；主会是雇请戏班回乡演出的主事者，晤同即不同。本诗反映了粤剧下乡演出的例规，演出质量的高低，决定着观众评价的好坏。

其二：

行头纸贴在船头，
上馆听闻个个愁。
杠柜幸而唔驶理，
交齐衫手任绸缪。

行头纸即往别处演出的告示；戏班众人不住在船上，而上岸居住于祠堂或庙宇时，叫上馆；杠柜指搬运戏箱行李等物件，晤驶理即不用管之意；洗衣服及管理上馆伶人杠柜行李者，叫做衫手。本诗描述粤剧艺人演出期间奔波劳碌的情形。

其三：

鬼台原来即账房，
坐舱管数事当忙；
关期既到包齐派，
多等拈来纸一张。

坐舱即戏班总管；关期指发工资的日期；工薪少者多已预支，到时发得饷纸一张。此诗写出粤剧多数艺人生活之艰辛。

其四：

两只红船天地分，
三台执位靠头人；
若然好位来拈到，
让过人家可换银。

伶人在红船栖息处所，由戏班三大头人主持抽阄拈取；如果把好的位置让给别人，可换取三、五十元。本诗表述红船起居生活的部分规矩。

其五：

最衰执到大箱头，
托杉都无个处愁；
蚊薮同埋屙尿位，
睇来亦系得人嬲。

床位以大箱头最差，蚊薮、屙尿位、托杉次之；嬲，恼火之意。此诗言明床位分配种种情形。

其六：

好位分明十字舱，
四周通气万分光；
老倌多占其中住，
马旦何曾见有行。

老倌指主要演员；马旦指跑龙套的演员；有行，意指有份儿。本诗暗指床位抽阄表面公平，但主要、次要演员之间贫富

悬殊，居住床位多有不公平之现象。

其七：

腊味时常去买埋，
提防乡上菜唔佳；
有钱一定求私伙，
有货无肴亦要挨。

腊味是一种食品；买埋即准备好；唔佳，意即不好；货指无钱。此诗描写戏班食无定准。

其八：

打完面后至装身，
慌到失场快且频；
边个唔派私伙杠，
海青搬得乱纷纷。

打面指化妆；装身指穿戴戏装；边个，哪一个；唔，不；海青，即褶子。本诗写出戏班中一些不公不平之事。

其九：

众人衣服太雷垂，
靴着城隍越发衰；
私伙如何都做件，
真真唔到你唔拘。

雷垂指衣不称身；城隍靴指破靴；私伙指私人所有的戏服；唔拘意即无所谓。本诗写出私伙戏服流行之状况。

这组《红船竹枝词》表现的内容，大到红船班的体制、例规、演出情况，小到戏班艺人的起居饮食、化妆服装，娓娓道

来，真情唱出，既直面是时粤剧界的现实，对其间的时弊流俗又有所针砭，多用方言俗语，描写人情世态入木三分。这类生动深刻的文字所记录的粤剧历史，较之志书文献所记录的粤剧历史，绝不会逊色多少。

三

自清朝入中华民国，创作竹枝词的人很多。民间创作的竹枝词，富有浓郁的生活气息和乡土情调，通俗隽永，亦庄亦谐。也有诗人学者创作的竹枝词，仍然具有浓郁的民歌风味，笔法细腻，描绘了城乡生活的各个方面。还有不少佚名之作，难以辨别其最初是出自民间歌手还是文人之手。到了后来，起自民间的粤讴、龙舟、南音、木鱼等民间说唱也加入竹枝词的行列，语言更加通俗生动，反映生活的触角更是延伸到社会生活的各个角落。把大量的羊城竹枝词和民间说唱作品略加梳理分类，就可以发现，其中有不少作品反映了清代以来粤剧以及说唱等娱乐事业各个方面起落兴替的种种情况。

1. 反映戏曲歌舞兴盛的情况

梨园歌舞赛繁华，
一带红船泊晚沙。
但到年年天贶节，
万人围住看琼花。

（清·梁序镛《汾江竹枝词》）

越南风俗似隋都，

角抵纷纷戏锦衢。
谁遣万花春色散，
可怜千炬月明孤。

（清·麦秀岐《元夜曲》）

轻帆短棹泛鹅湖，
珠海烟波入画图。
十里楼台千顷月，
几曾歌舞让姑苏。

（清·王秉炘《羊城竹枝词》）

五羊城辟五羊仙，
粤海繁华别有天。
处处花花花世界，
南街箫管北街弦。

（清·何渐鸿《羊城竹枝词》）

米珠薪桂了无惊，
妆饰奢华饮食精。
绝似升平歌舞日，
茶楼处处管弦声。

（清·铨伯《续羊城竹枝词》）

2. 反映粤剧演唱声腔的情况

苏州字眼唱昆腔，
任是他州总要降；

含著幽兰辞未吐，
不知香艳发珠江。

游戏当年拜老郎，
水磨清曲厌排场；
而今总付东流去，
剩取潮音满忏堂。

（明·陈子升《昆腔绝句》）

金碧交辉映水窗，
月台邀月枕珠江。
夜阑款乃渔家曲，
不是潮腔是广腔。

（清·叶廷勋《广州西关竹枝词》）

楚腔激越少温柔①，
解意双鬟发妙讴。
玉笛听来都易辨，
扫花折柳又藏舟②。

（清·张维屏《珠江杂咏》）

歌伎盈盈半女郎，
怪他装束类吴娘。
琼花馆口船无数，

① 梆子、宜黄俱近楚腔。
② 珠江唱昆曲多此三阙。

一路风飘水粉香。

（清·潘兆铿《珠江竹枝词》）

选胜征歌乐未休，
珠江闲放木兰舟。
昆腔小调翻嫌俗，
徐拍红牙唱越讴。

（清·黄绮云《羊城竹枝词》）

……银灯已启吹笙夜，
楚竹秦丝按二黄。

（清·潘飞声《说剑堂集·香海集》）

3. 反映民间说唱的情况

……两岸画栏红照水，
蛋船争唱木鱼歌。

（清·王士祯《广州竹枝》）

……琵琶卓板深宵闹，
二八盲姑唱粤讴。

（清·汪仲瑜《羊城竹枝词》）

……银甲冰弦挑拨处，
风流人解爱扬州。

（清·叶廷勋《广州西关竹枝词》）

……儿女痴情句里传，

解心音调最缠绵。

（清·张维屏《珠江杂咏》）

……匆匆来舣玉郎棹，
辜负吴娘水调歌。

（清·潘飞声《游石歧》）

……两岸琵琶声不断，
宵深犹唱解心歌。

（清·李佐贤《珠江竹枝调》）

端阳士女塞通津，
拈杂龙舟打鼓频。
忽听邻船歌水调，
寻声却是外江人。

（清·潘兆铿《珠江竹枝词》）

两岸青楼接酒楼，
万里灯火夜无收。
郎如萍梗侬如叶，
赠别琵琶唱越讴。

（清·王植槐《羊城竹枝词》）

碧云如水月如烟，
紫洞船多泊海边。
艳拥珠娘弄弦管，
二弦哀怨过三弦。

（清·胡鹤《羊城竹枝词》）

唱罢南音昼正长，
拈针微笑绣鸳鸯。……

（清·徐锡瓒《羊城竹枝词》）

……珠江第一中秋月，
大小扬帮占几分。

（清·苏浚泉《羊城竹枝词》）

……阿妹近兴咸水调，
声声押尾有兄哥。

（清·张半草《羊城竹枝词》）

4. 反映粤剧志士班的情况

《奴去睇戏》：

奴去睇戏，
睇吓新班。
听见话改良戏本，
不怕道路行难。
告白都登明，
系初五个晚。
头台定实，
开演在西关。
你睇咁多志士出黎，
来把风俗挽。

故此歌舞登场，
不似往日咁悠闲。
优天影个一个名词，
奴听到烂。
总系未曾睇过，
至记在心间。
今日话开台，
奴要过吓眼。
唉！睇过巨点扮？
若然系好咯，
定必唤醒不少愚顽。

《振天声》：

……更有那、振天声、独出创见，
用白话、配真景、把前时恶习一概洗清；
于是时、往观看、莫不称善，……

5. 反映粤剧艺人的遭遇

北梅南雪各雌雄，
多谢名流鼓吹工。
更有伍家医博士，
西方传播却奇功。

（民国·胡子晋《广州竹枝词》）

（原注云：“男伶梅兰芳，女伶李雪芳，色艺超越。然名流如樊樊山……诸公词章宏奖，功亦至巨。伍连德医博士揄扬李雪芳，以西文播于欧美各报，尤为新颖。雪芳粤人。”）

泮溪居菜算齐全，
塘虱田鸡淡水鲠，
烧只肥鹅皮几脆，
焖条烂鳝骨都绵。

荔枝怕食荷包大，
班本兴听薛觉先。
戏院打单还事小，
丘爷错手送盲拳。

盐都卖到咁多钱，
点怪咸龙跳上天。
官府也收来路货，
贼公专劫落乡船。……

（民国·珠海梦余生《广州即事》）

花榜秦淮女状元，
霓裳供奉忆梨园。
沿街卖唱莲花落，
谁忆当年寇白门。

骏马貂裘美少年，
珠江风月韵红船。
如今乞食歌姬院，
一曲烧衣两百钱。

（民国·何藻翔《岭南诗存·自赠》）

第一珠喉梁玉莲，
填词解唱奈何天。
客途秋恨扬州曲，
谱入侬身自可怜。

（清·潘飞声《歌场》）

太平歌舞正沉酣，
蜂蝶迷花性却贪。
好梦未圆惊浩劫，
元元红外鼎而三。

（民国·胡子晋《广州竹枝词》）

（原注：淫伶南北一概，上海李春来后，淫伶日多，女风亦日坏。元元红因淫案在哈尔滨被人暗杀，港粤如朱次伯、李少帆之死，与元元红同。）

6. 关于戏院及其他

戏台倒塌长蒿茅，
樟畔端宜燕作巢。
廿载繁华如一梦，
更怜帘户满蟏蛸。

（民国·胡子晋《广州竹枝词》）

（原注：西关宝华正中约前驻意大利周荣耀大屋，以轇轕未清且底价过高，拍卖不易。今戏台已倒，满目苍凉，近人著《廿载繁华梦》一书，记周事甚详，读之令人扼惋。）

一代豪绅迈辈侪，
赌名压倒澳门街。
廿年得失真无定，
两地刘园两怆怀。

（民国·胡子晋《广州竹枝词》）

（原注：澳门赌风最炽，香山刘慎初观察以赌起家，不数年资至数百万，曾在广州西关建刘园；迨离粤赴沪，又在杭州建刘园，规模壮阔……按刘观察起落前后约二十年。）

舞台酒肆与茶楼，
到处强捐聒不休，
反道昨宵勤卖券，
日高三丈未梳头。

（清·张銮熹《续羊城竹枝词》）

自嘉庆至道光至同治三个朝代，广东戏班分为外江班、本地班，两者“情形局面，判然迥殊”，各自拥有自己的声腔、剧目、表演、戏班、名角、流行地域和活动特点。道光年间，戏曲演出更趋兴旺。道光八年（公元1828年），招子庸的《粤讴》刊行面世，他的诗酒文友、歌场宾客，纷纷为《粤讴》作序、题诗，以顾曲周郎品评“好语如珠”的说唱佳作，字里行间自然流露歌舞场中的各种讯息。比如“珠儿珠女，雅善赵瑟，酒酣耳热，遂变秦声”；“吴歈甫奏，明灯转华，楚竹乍吹，人声忽定”（珏生序文）。“生长蛮村操土音，俚词率口几关心；琵琶断续声咿哑，漫作竹枝长短吟”（梅花老农题诗）。“算昆腔近雅，已成习熟，秦声虽壮，究欠温柔”（红蓼滩边渔

者题诗）。“铁板铜琶属女郎，珠江沸耳听宜黄”（蘧江居士题诗）。“赢得清讴侑酒樽，秦声楚调总蛙喧”（鹿野题词）。赵瑟秦声，吴歈楚竹，昆腔宜黄，南音越讴，次第兴替，你方唱罢我登场，众多声腔剧种，亮相珠江岭南，煞是热闹。而这种种菊部盛会、梨园雅集之繁华景象，也一一见诸前述各首竹枝词中。于此可见，清代道光、同治年间，是粤剧发展过程中十分重要的形成阶段。

（原载《广东艺术》2008年第5期）

剧坛耕耘“老黄牛”

——谢彬筹和他的《岭南戏剧观赏集》

赖海晏

我同谢彬筹君一起在东莞参加一项文艺活动，见面时，彼此大笑。十多年未见了，他看上去仍是那样硬朗。我们是在上世纪90年代初在广东省艺术节活动期间认识的。那时，我虽扮演了“副主任”的角色，但基本上是外行。因我长期任文艺编辑、主管《南方日报》文化报道，对舞台艺事，兴趣还是有的。好在我有自知之明，十分愿意向参加活动的内行领导和专家学习，谢彬筹就是其中一个专家。他虽长期任广东省艺术研究所领导，但他“钻”入了业务，如今仍担任《红线女艺术研究》主编。大半辈子，几乎只做一件事：戏剧研究（特别是粤剧研究），是名副其实的专家。而又由于他几十年耕艺不辍——不断地看戏、研讨、写作、阅读，说是“老黄牛”，应该没错吧？

戏剧研究，别人以为是赏心乐事。我在艺术节期间，体验过一点点，颇知其苦味。一次到汕尾，看正字戏等，一到该地，饭后看戏，累还不算，戏的特色又不那么好懂，硬是坚持看完，立即开研讨会……老谢他们是把这样的工作作为日常生活呢！

以文艺各部门的研究而言，戏剧研究，特别是粤剧，研究

难度相对较大，而当前从事此项研究的专家，可谓凤毛麟角。你看，媒体上的娱乐新闻铺天盖地，但极少看到一篇好的戏评，什么巨星的绯闻呀，什么火爆影视呀，却让你的眼球应接不暇。在这样的环境下，老谢硬是于戏剧研究而乐此不疲，是不是很难得？

因之，他的论著可贵。他是一个节目一个节目地观赏、研究，逐一分析，逐一评论的。就是那些综合性的论述，也是通过具体分析而深入探讨，然后概括的。不像时下一些时尚评论，讲得如云里雾里，就不知作者究竟是否细心看过他所评论的作品——因为文中并没有对具体的"这一个"的分析。老谢不同，他是做了如雕似刻的细功夫的。

从《岭南戏剧观赏集》而言，研究红线女艺术，就是令我佩服的研究。红线女是著名的艺术家，她对粤剧的卓越贡献，众所周知。但是，要作研究，就不是那么轻松的事了。既要有广博的知识，又要有深入探讨的精神，还要懂行。老谢的此项研究，对广东粤剧的推进，有着扎实的、不可代替的意义。其中研究的艺术活动、艺术创作，有些如今几乎鲜为人知，老谢逐一阐释，这种研究态度，令人敬重；这种研究成果，值得珍视。

老谢研究红线女艺术，着眼于发展粤剧。对粤剧的来龙去脉，他也作了叙述、分析和评论。老谢的粤剧研究似可概括为这几方面：继承与革新；普及与提高；思想与艺术；艺术家的修养与艺术创作；时代精神与百姓需求……这几个方面的辩证关系的深入研究，都集中在姓"粤"这个焦点上，决无照搬之嫌。这才是下了苦功夫的研究！时下媒体上那些剪辑香港报纸的"文字"、不用费力就写出的评论，都时刻影响着"票房"，也影响着众多青年的欣赏趣味。惟其如此，我深深感到，应该有老谢这样研究戏剧的专家的文章。不是一个、一篇，而是一

批。也许我是书生之见，可是，我从民族的文化素质着想，如果长期缺乏理论与欣赏引导，通俗就会日益下降为庸俗。民族文化的精神就会被忽略，对西方文化的精华，也不会科学吸纳，而是一味盲从……这样，久而久之，会是怎样的一种文化状态？会培养出怎样的文化素质的下一代？举例说，《岭南戏剧观赏集》中着重抓住了艺术的继承革新的问题。这对于其他文艺部类，都具有尖锐的针对性。时下不少论者，完全否定传统。好像传统都是封建糟粕，写的东西，以大家看不懂为荣，这就是很劣的倾向。回到粤剧的话题，老谢等一批有识之士，认识粤剧来之不易，情之所系，是一种艺术情怀。搞艺术，没有情，缺乏趣，说得上“继承”二字吗？老谢也不是一味强调继承，他以浓墨重彩，叙写了粤剧及其他剧种与时俱进的壮丽画卷，令我们从那些赏心悦目的剧作中看到粤剧和其他剧种的革新巨流是奔涌向前的。

我对潮剧看得不多。在 1991 年第四届广东省艺术节中，我看了李志浦的《陈太爷选婿》，向当时中国文化部来粤的同志诚挚推荐（因为他们当晚没有看这个节目，事后看录像），据老谢说，这个剧目后来获得了 1993 年“全国地方戏曲交流（南方片）演出”的优秀剧目奖、优秀表演奖等，1994 年还获得中国文化部颁发的文华新剧目奖和剧作奖。老谢在上述观赏集中有《老戏新编有奇趣——评潮剧（张春郎削发）》一文，是 1983 年发表在《广东农民报》的。文中着重称赞作者“老戏写出了新意，传统剧目焕发了异样的艺术光彩”，细致分析了“剧中九个人物分别由九个行当应工，发挥了潮剧丰富的行当表演艺术”。这篇文章很短，我举此为例，可以看到如下几点：

一、早在 20 世纪 80 年代初期，也就是“文革”全面摧毁

老戏以后、拨乱反正初期，老谢就在媒体（限于报纸，面对大众读者，不可能展开）强调了老戏中有着精彩的艺术因素，善于吸纳、利用、创新，便可创作为好戏。戏，在一代一代的传承中，有多少经过艺术一再努力创造出的好东西！我在看《陈太爷选婿》过程中，深感作者编戏的智慧是如此巧妙。这是90年代初的事了，而老谢早在80年代初就推崇老戏创新，对潮剧的发展，具体说对李志浦写戏的激励，是实实在在的。李志浦写诗赠老谢，诗中有“艺坛四十写春秋，梨园史迹为君留”之句，并非溢美之词。

二、此文深入分析了演出时在舞台上呈现的艺术性。一般而言，分析剧情，看几次剧目，也可讲出几点，写舞台艺术则非内行不可了。而舞台艺术，最重要的评价，是在舞台展现出来的艺术功夫。艺术研究如果回避这一主要之点，只谈情节、结构、思想等等，就说不到点子上。而要向观众普及看戏知识，给研究戏剧、学习戏剧的内行人士提供经验，则非写出舞台呈现出来的艺术性，以及其继承和革新不可；非写出艺术的精微之处不可。

三、在老戏中，不仅有技艺上的精巧之处可传承、吸纳，就文化内容而言，也有很多好东西，如老谢在《老戏新编有奇趣》一文中指出：“由于作者以劳动群众的思想观点，深入到人物的感情世界去铺排出民主性的戏文，突出了‘和为贵’的主题……”。这种“和为贵”，就是好东西。它是儒家思想的精华。好戏文中有不少颂扬古代文化思想，如孝亲、仗义、颂善、惩恶、爱国、秉公、行廉等等，都是影响了中华民族一代又一代人的精神世界的文化。在戏台上，以生动的演出传播开去，产生了雅俗共赏、家喻户晓的效果，而且持久不衰。这一点，在“文革”前后，由于极“左”思想的影响，被当作封建

垃圾荡涤。可是，“野火烧不尽，春风吹又生”。有识之士不理会那些“大帽子”，还是推动对民族文化的精华的弘扬。此点，在古典诗词中也是如此。而老戏中的思想与艺术的统一就体现得很好。粤剧姓“粤”，但它是全民族百花园中的奇葩，研究粤剧自然必须看到它的民族性的品格。可惜，如今，在文艺（包括小说、报告文学、散文创作）的研究上许多研究者仍然忽略了这一点——中华文化的精彩和精微之处。长期以来对传统的贬损的影响，仍未被彻底纠正过来。当前，在经济全球化过程中，在开放改革中打破了闭关锁国的禁锢以后，我们看到了西方文化的精彩，这是天大的好事。可是，不能走到另一个极端，把自己的好东西，也当脏水泼掉了。

（原载《广东艺术》2006年第1期）

漫步人生　口述历史

——粤剧史专家谢彬筹访谈

罗　丽

站在幕前的粤剧老倌，往往更容易得到众人的目光注视，其从艺经历、生平趣闻，大家听得多也看得多。然而，那些在幕后为粤剧文化事业努力工作一辈子的编导、研究人员，却鲜为一般人知晓，一如粤剧史专家、原广东省艺术研究所所长谢彬筹。接下来，不妨随着笔者与谢老一同，漫步其七十余年的人生路。

家乡与看戏：潜藏两种戏剧基因

1936年，谢彬筹出生在广西北流县，爷爷是当地的银匠，父亲是县卫生院的小职员，母亲是典型的家庭主妇，兄妹四人。在家乡，谢彬筹渡过了十九年的年少青春。

北流，桂东南的一个县城，古往今来并不怎么出名，但却保存有丰厚的戏剧文化底蕴。家乡的戏剧文化，在童年的谢彬筹心中种下了戏剧的种子。

湖南长沙人杨恩寿，其兄曾任北流知县，同治五至六年，

他跟随其兄在北流衙门里当幕僚。任上的一年多时间里，杨恩寿写下了《坦园日记》中的“北流日记”，以丰富的材料记录下同治年间北流地区活跃而丰富的戏剧活动。当时，这个不大的县份便有多处演出场所，如粤东会馆、宾兴馆、将军庙、白马庙等，在当地演出的戏班，有乐升平部、粤东天乐部、廉州广班、乡间新集部等。日记中，这些戏班演出的许多剧目，均是粤剧在梆子、二黄时期从外江班传入的，如《困曹》、《满床笏》、《汾阳上寿》、《沙陀》、《刺梁》等。日记最有价值的部分，记录下当时粤剧本地班的演出情况：如能演出《六国封相》，戏班规模较大，有百余人；演《天姬送子》，七个宫女穿两色戏衣“反宫装”演出；还记录“戏演《还阳配》，系粤东土戏，吾省所无也。”日记中还记录下北流当地的民间说唱和各种技艺表演，如清音小唱、梧州八音班、琵琶小唱、舞十番、扒龙船、舞狮、放烟花等。

日记所记述的戏剧和民俗活动，反映了清中叶以来当地所具有的深厚文化底蕴，这似乎在冥冥之中对谢彬筹今后走上粤剧研究道路产生了潜在影响。而直接促使他与戏剧结下深情厚谊的，则是一次令他终生难忘的看戏经历。

谢彬筹在一篇文章里写下了这次奇遇：“13岁那年，广东一个潦倒的粤剧草台班流落到我的家乡演出，出于从未看过戏的好奇，我进去看了一场《梁祝姻缘》的演出。尽管幕布是那样破烂，灯光是那样暗淡，服饰是那样陈旧，弦乐是那样稀疏，但是舞台上表演的梁山伯与祝英台的戏剧故事，却令我心旌摇荡，泪流满面。此后的几日时光，我神思恍惚，无心读书，竟然终日沉迷于勾魂夺魄的戏剧世界之中，从此在我的心底种下了钟爱戏剧的根苗。”此后，上课之余他便泡在学校的图书馆里把一间中学图书馆所拥有的戏剧书籍和报刊看了个

遍。《白蛇传》、《西厢记》、《小女婿》、《罗汉钱》等戏中人物的美好形象，也在他脑海中留下了深刻的印象。

读书和观摩:两条腿走进戏剧天地

1955年，谢彬筹以县文科统考第一名的成绩考入中山大学中文系。就这样，19岁的他孤身一人来到广州，开始了全新的求学生涯。当年中大中文系的汉语言文学专业一共招收了九十名学生，那时中大的规矩是，学生的班长由中大校长委任，谢彬筹被中大校长冯乃超委任为中文系的班长。

其时，中大中文系名师辈出，容庚、商承祚、王季思、董每戡、詹安泰、楼栖、吴宏聪等均亲自为中文系学生讲授文学和语言方面必修的课程，还有"宋元南戏"、"《琵琶记》赏析"等选修课程。这一切都让青年谢彬筹感到新奇和激动，他如海绵般不断吸收知识养分。课余，他最喜欢泡图书馆，《人民戏剧》、《戏曲研究》、《戏剧论丛》等报刊，董每戡的《中国戏剧简史》、青木正儿的《中国近世戏曲史》、周贻白的《中国戏剧史》，古典戏曲名著《琵琶记》、《桃花扇》、《窦娥冤》、《长生殿》、《牡丹亭》、《梅兰芳舞台生活四十年》、程砚秋等名演员的传记，均成为其每日爱不释手的读物。谢彬筹对戏剧的热爱，在这个时期毫无遮掩地喷发出来，这一切有意无意地把他引领进戏剧的天地。

除专业学习外，跟随王季思、董每戡等名师教授外出看戏，通过观摩演出，他获得了对戏剧的直观感受。当时，剧团与大学的交流十分密切，每逢本省或外地的著名剧团在广州演出、彩排，必请大学教授带领学生前来观看，回到学校再组织

讨论，写作戏剧评论文章。王季思教授后来在一篇文章里谈到当时的教学情况：“我当时不时为地方报刊写剧评，在上课时还把舞台艺术形象带到课堂里来，引起同学学习戏曲的兴趣。”由于这一契机，像谢彬筹这样的中文系学生，能够跟着老师观摩大批“三名”、“三高”演出的优秀剧目，除粤剧外，还有潮剧、广东汉剧、京剧、越剧、评剧、黄梅戏、赣剧、湘剧、豫剧等剧种。教授们言传身教，学子们耳濡目染，谢彬筹不但钟情于博大精深的古典戏曲文本，而且痴迷上赏心悦目的地方剧种演出。前进在这条理论联系实际的道路上，谢彬筹认识了源远流长的戏曲艺术，接触了千姿百态的地方戏曲。他从书本和舞台两条通道进入美妙卓绝的戏曲世界，徜徉其中，神不旁移，暗自下决心把今后的工作锁定在戏剧领域之内。就这样，谢彬筹有意无意地“两条腿”走进了戏剧天地。

进修和调研:两次机会与戏曲研究结缘

1959 年，谢彬筹从中山大学中文系毕业，分配到广东省委宣传部属下的广东省文化局工作。此时，因为两次机缘，使爱好戏剧的他走上了戏剧研究的道路，使他把粤剧研究当成了自己的终身爱好。

毕业后不久，谢彬筹被选送到北京中国戏曲研究院的“戏曲史研究班”进修。为期一年的进修班中，谢彬筹和他的同学，一方面为张庚、郭汉城主持写作的《中国戏曲通史》的近现代部分收集、提供资料；另一方面对中国戏剧发展史进行一次全面的讨论与学习。

1959 年 5 月至 1960 年 5 月，中国戏曲研究院坐落在北京

东四八条的一所大楼内，这一年正值中国三年经济困难、粮食不足，经常要饿肚子，但谢彬筹仍感到十分满足。一方面，他通过聆听张庚、郭汉城、祝肇年、李啸仓等德高望重的戏曲前辈讲学教诲，感受着学术钻研浓重气氛的濡染，使他能尽情地在神奇的戏曲世界遨游，从感性上升到理性去领悟戏曲艺术的发展规律，对中国戏曲通史的系统学习，使他对戏曲的整体发展历程有了通盘的把握，这为他日后的粤剧史研究奠定了扎实的学术基础。另一方面，他在京学习期间，正值中华人民共和国成立十周年庆典，有机会观看大量各地剧种晋京演出的优秀剧目，大大地开了眼界，见足了世面。

促使谢彬筹走上专业研究道路的另一个机缘，则是由京回穗后他有机会参加了“粤剧传统艺术调查研究班”的工作。1961 年，文化部发出了《关于加强戏曲、曲艺传统剧目的挖掘工作的通知》，要求各地重视对戏曲传统文化的挖掘整理，努力挖掘传统艺术遗产。在此背景下，由广东省文化局、中国剧协广东分会合署办公，并加入广东粤剧院和其他单位部分同志组成“粤剧传统艺术调查研究班”，李门任班主任，郭秉箴任副主任，十几名成员分为剧目、音乐、表演、史料等几个小组分头工作。当时，佛山、湛江、江门等地区也成立了相应机构，大力开展挖掘粤剧传统的工作。在这段时间里，全省粤剧界挖掘传统蔚然成风，差不多每周都有内部剧目观摩和古老唱腔欣赏，记录传统剧目，拍录表演技艺，座谈艺海见闻，征集珍贵史料，到处都在热火朝天地进行。经过大家一年多的努力，调查研究取得了丰硕的成果，后来陆续结集内部出版了。

新中国成立之后，粤剧同全国其他剧种一样，都经历了戏曲改革的各个阶段。但是因为粤剧改革与各个阶段政治运动的关系特别密切，简单化贴标签教条主义的粗暴倾向，和不分精

华与糟粕全盘继承的保守行为，交替干扰着粤剧改革的进行，使粤剧挖掘继承传统艺术遗产的工作，不像京、川、湘、越等剧种取得全面深入的进展。调查研究班有成效的工作，是编撰出版了《粤剧传统剧目汇编》二十五册，《粤剧音乐唱腔选辑》九本和《粤剧排场集》、《木人桩》、《大牛炳的二花面功架》等专书。谢彬筹特别重视这次调查研究班的工作对传承粤剧文化事业的意义。他认为，这是对继承粤剧传统艺术遗产的“补课”，意义重大。

谢彬筹全程参加了粤剧传统艺术调查研究班的工作，他在访问粤剧老艺人的过程中，为他们记录传统剧本和粤剧史料；他在丰富多彩的观摩活动中，看到了《三气周瑜》、《赵子龙催归》、《卖胭脂》、《孤寒种食鸡》以及《盲公问米》、《打雀遇鬼》等的传统演出，看到了打真军、吐血水、七情上面等传统表演，听到了《八大曲本》、传统南音和龙舟等独具韵味的传统唱腔……这一段难忘的经历，促使他下决心把研究粤剧作为戏曲研究的主要方向。

访问和查索:两种方法进行粤剧研究

从事粤剧研究工作的近半个世纪以来，谢彬筹把握两种方法：一是多向老艺人请教活的“口碑”；二是多在志书文献中挖掘研究材料。

1962年，粤剧传统艺术调查研究班的工作结束后，谢彬筹花了整整一年多的时间，在中山图书馆旧馆（即今中图地方文献馆）翻阅广东各地地方志，以及民国时期出版的旧报刊。后来，他把所搜集的粤剧史料，辑录为《广东戏剧史料汇编》

两辑，内部出版交流，第一辑的资料主要来源于地方志，第二辑的资料则以选辑戏剧报刊的文章为主。

20 世纪 60 年代初，在谢彬筹的粤剧史研究工作开展的初期，他就写出了十万字的《粤剧简史》(内部出版)。此外，他以辛亥革命时期编演改良新戏的广东“志士班”的活动为主要研究对象，对 20 世纪初期如火如荼的粤剧改良运动进行了专题研究。同时，他还大量地与粤剧老艺人接触，了解掌握粤剧的情况，撰写发表了《谈粤剧刀马旦》、《粤剧历史学习随笔》等文章。可惜，正当谢彬筹的粤剧研究工作渐入佳境之时，“文革”来临，他的研究工作被迫中断。

“文革”结束后，谢彬筹在广东省文化局艺术处工作，1987 年调入广东省艺术研究所任副所长、所长，直至退休。在此期间，各方面的行政事务占用了他大量的时间、精力，他曾经负责辅导全省戏剧创作的工作，又负责编辑出版《戏剧艺术资料》、《南粤剧作》、《广东艺术》的主编工作，作为一些志书辞典编纂工作主要成员和项目主持人，他担任《中国戏曲志·广东卷》的主编之一，历时八年。此外，他还撰写了《广东省志·文化艺术志》中的戏剧部分，以及《广东百科全书》中的戏剧条目。

谢老很遗憾地说，他的兴趣和志气，是为粤剧研究工作多做贡献，可惜繁重的行政工作，使他只能利用业余的时间，写作一些史论方面的论文和戏剧评论的文章。在谢彬筹的粤剧研究文章中，以《广东戏曲七十年叙录》、《近代中国戏曲的民主革命色彩和广东粤剧的改良活动》、《华侨与粤剧》尤为精要，还有一批评论马师曾、红线女、罗品超等名演员的艺术与人生的论文。他的代表作大多收集在《岭南戏剧思辩录》、《岭南戏剧观赏集》以及即将出版的《岭南戏剧源流编》中，他称此为

岭南戏剧“三部曲”。近年他还著作出版了《顺德粤剧》一书。

结语：对粤剧研究的感知

关于粤剧研究工作的提问，谢老从几个方面谈了完全属于个人的看法。他说：“由于个人见闻所限，所思所言，仅止于广东一隅，港、澳、台及国外研究粤剧之情况，概莫能言，特此说明。”

一、粤剧研究工作的复杂性

大概是1988年，戏剧理论家郭秉箴在他的论著《粤剧艺术论》的“前言”里写下这样一段话：粤剧是一个异常复杂的艺术机体，它比别的剧种都更庞杂。粤剧的研究工作，从时间来说，可以分为古代、近代、现代、当代几个时期。古代的研究重点，是从构成粤剧的各种艺术元素入门，探讨粤剧的孕育、形成和发展的问题。对近代粤剧的研究，应当着重研究促使粤剧具有鲜明的剧种特色和地方色彩的主要原因，比如由舞台官话改用广州白话，由全男班、全女班发展为男女合班，唱腔表演流派的形成，外来文化的吸收融合等。对现代粤剧的研究，主要是阐述戏曲改革运动对粤剧发展的影响，权衡其成败得失，分析其进退正误。研究当代的粤剧，应当从理论主张和实践过程的层面，研究优秀的粤剧文化传统和改革开放的时代精神以及现代戏剧文化成果如何结合起来，从而创造具有中国特色社会主义粤剧文化的问题。粤剧的研究工作，从内容来区分，可以划分为对粤剧各个发展阶段不同历程的研究，对剧目建设（包括整理改编传统剧目、新编古代剧、创作现代戏）的

研究，对舞台艺术发展（包括导演表演、戏曲音乐、舞台美术）的研究，对戏曲事业进步（包括戏曲教育、理论研究、对外交流）的研究等。

二、粤剧研究的成果

古代封建社会，戏曲被视作“下九流”，有关粤剧的片言只语、片段叙说，大多依附于文人墨客的诗词、文札、序言、题跋，并且偏重于经验状态，多半带有随感即兴的特点。清朝后半叶，一些诗文集、地方志、野史笔记、日记信札如《南海县志》、《梦华琐簿》、《坦园日记》等，开始出现较多对粤剧进行品评鉴赏的文字，但仍然带有一定的即兴、随意的性质。民国二十九年（公元 1940 年），麦啸霞在《广东文物》发表的《广东戏剧史略》，可以说是粤剧修史之始。20 世纪 50 年代至今，粤剧研究史论出版的成果渐丰，这些成果大约来自三个方面：首先是一些学者、专家的论文、著作，如欧阳予倩写于 1953 年秋的《试谈粤剧》、冼玉清教授发表在 1963 年《中山大学学报》第三期的《清代六省戏班在广东》等；其次是一些戏剧界研究人员和粤剧工作者撰写的论文和专著，如莫汝城的论文结集《粤剧声腔的源流和变革》、赖伯疆与黄镜明等的《粤剧史》、郭秉箴的论文结集《粤剧艺术论》；第三方面是由中央和地方文化机构组织编纂的志书、词典，其中有《中国戏曲志·广东卷》、《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》、《中国戏曲曲艺词典》、《广东省志·文化艺术志》、《广州市志·文化志》以及即将出版的《粤剧大辞典》等文献的粤剧辞目释文。

三、粤剧研究的队伍和方法

粤剧研究的人才，从未听说有任何的组织和集结，他们散

处社会各个角落，各自为战，彼此极少沟通和往来。加之人数甚少，愿意从事这项工作的年轻人不多，有兴趣做这件事的多是年迈老者，这支所谓的“粤剧研究队伍”，大有溃不成军、岌岌可危的态势。

粤剧的研究工作，过去主要是粤剧史的综合研究，即把剧种源流、粤剧文学、粤剧舞台艺术的发展情况全面加以论述，并通过粤剧与各个时代政治、经济、文化的关系，探索粤剧艺术发展的规律和特殊情况。这是一种有价值的研究方法，也是今后值得提高扩展的研究方法。新中国成立后，粤剧史的综合研究在前人成果的基础上，取得了一定的成绩，但是也有许多方面有待加强，如对优秀粤剧编剧家和作品的深入研究，发现提供粤剧史研究的新材料，各种粤剧文献、资料的搜集出版，粤剧文物的发现研究等。就粤剧整体历史的研究，可以细分为古代粤剧史、近代粤剧史、现代粤剧史、当代粤剧史的研究。而粤剧艺术各个门类的研究，如粤剧源流研究、粤剧文学研究、粤剧音乐研究、粤剧表演研究、粤剧舞台美术研究、粤剧理论批评研究等，至今都还是一片空白。

粤剧是一门实践性、综合性很强的艺术，它随着社会的进步在内容和形式上不断得到丰富的发展，对于粤剧的研究工作，也应随着时代的发展而有所开拓、有所提高。当代的社会科学研究，提倡多学科交叉、互补的综合研究，粤剧应该也同其他的戏剧戏曲剧种一样，实现粤剧同社会学、人类学、影视学、信息科学等的交叉、互补综合研究，以求创造更加丰硕的研究成果。

（原载《南国红豆》2008 年第 5 期）

后　记

收入本书的文章，主要是关于粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏、粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、花朝戏、雷剧、客家山歌剧、粤西白戏、木偶戏、皮影戏、话剧等十六个广东地方剧种源流介绍的文字，时值20世纪90年代初，为《广东省志·文化艺术志》约稿而写。当时负责审稿的一位领导对这份书稿写了如下的批示："在我看过的许多材料中，它是摆脱过去政治痕迹较好的，对几十年来的是是非非叙述较中肯，材料翔述具体，叙述朴实，获益不浅。"在我自己看来，这些文章中确实保留了一些艰苦搜集得来的资料，虽然缺少了对近二十年来剧种发展历史的论述，还是决定把它们编印出来，作为一个历史阶段广东地方剧种历史研究的成果予以保留。

第二部分的文章，有些是关于剧种历史研究的单篇论文，有些是关于某个戏剧问题发表的议论，还有些是为朋友著作的戏剧集子写的序跋，作为第一部分文章的补充，一并收录进来。

在选编这部书稿的过程中，疾病缠身，衷心感谢中国戏剧出版社和《剧本》月刊副主编杨雪英同志的支持和关怀，使本书得以出版，再次谢谢！

作　者

2009年1月15日